Historia
M·Í·N·I·M·A
de

La literatura mexicana del siglo XX

JOSÉ MARÍA ESPINASA

EL COLEGIO DE MÉXICO

HISTORIA MÍNIMA
DE LA LITERATURA MEXICANA
DEL SIGLO XX

COLECCIÓN HISTORIAS MÍNIMAS

DIRECTOR
Pablo Yankelevich

CONSEJO EDITORIAL
Soledad Loaeza
Carlos Marichal
Óscar Mazín
Erika Pani
Francisco Zapata

HISTORIA MÍNIMA DE LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX

José María Espinasa

EL COLEGIO DE MÉXICO

M860.409
E775h

Espinasa, José María, 1957-
Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX / José María Espinasa. -- Primera edición. -- México, D.F. : El Colegio de México, 2015.
378 p. ; 21 cm. -- (Colección Historias mínimas)

ISBN 978-607-462-812-8

1. Literatura mexicana -- Siglo XX -- Historia y crítica. I. t. II. serie.

Primera reimpresión, 2016
Primera edición, 2015

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-812-8

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción, 9

El cambio de siglo, 17
Año cero, 17. El estereotipo de *Santa*, 19.
1909: el Ateneo de la Juventud, 29. Primera llamada, 33.
1921: *La suave patria*, 42. Novedad de la patria, 45.
Sólo nos quedan los bárbaros, 58

Ulises regresa, 65
Los Contemporáneos, 65

Las polémicas nacionalistas, 103
El contenido ideológico de la narrativa de la Revolución,
106. Nace una nueva generación, 124

Los años cuarenta, 131
1939: el umbral, 131. Aproximaciones a Ramón Rubín,
147. *Taller*, 159. Un Contemporáneo tardío, 170.
La Colección Lunes, 180

Los años cincuenta, 183
¿Por qué escribía Alfonso Reyes tantas cartas?, 189.
Poesía en voz alta, 197. Una casa habitada por fantasmas,
216. La *Revista Mexicana de Literatura*, 234

Los años sesenta, 241
La irrupción narrativa de lo femenino, 250.
Un nuevo acento: Elena Poniatowska, 252.
La infancia como condición del misterio, 260

***Poesía en movimiento*, 263**
La vocación alucinada, 270

Los años setenta, 279
Plural, 279

Haga su jugada: la casa pierde, 301
El abandono de la poesía, 316.
Nuevo regreso a un nuevo Octavio Paz, 321

Los años noventa, 331

Un final del siglo entre paréntesis, 345
La escuela del aburrimiento, 359

INTRODUCCIÓN

La combinación de palabras que conforma el título de este libro —*Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*— no es fácil de asir, pues en su transparencia esconde innumerables paradojas. En buena medida lo más difícil de historiar es precisamente la literatura, ya que hay en ella una resistencia, si no es que una directa oposición, a la historia como disciplina, no tanto a sus fundamentos, sino a los mecanismos creados por ella misma en su desarrollo. No se trata, desde luego, de discutir aquí esos fundamentos, sino de advertir al lector que muchos de ellos se ven matizados y corregidos por la condición propia de lo literario. No es el mismo significado de la palabra historia en un libro de historia de México, que en una novela, incluso si se trata de una novela histórica. Pero en este libro se pasa indistintamente de un uso a otro.

Si una novela o un romance o un cantar de gesta cuenta una historia, al hacerlo muestra la pluralidad de la historia en sí misma. La literatura es el reino de la libertad y, por lo tanto, rehúye cualquier dejo que la aproxime a una causalidad, pero al referir su historia, el crítico no puede dejar de referir esa condición causal, pues si no, no habría historia como tal, sería pura anécdota, casualidad y no causalidad. A la vez no puede renunciar a la aparición; como en la historia con mayúscula, a la irrupción del azar, elemento que precisamente vuelve fascinante la historia y humano su desarrollo.

La segunda parte del título es también consecuencia de esa paradoja o ambigüedad entre la historia y la Historia. Un periodo preciso —el siglo XX—, una geografía no menos precisa —México— y, de manera implícita y sin aparecer de forma directa, una lengua —el español—, coordenadas que permiten trazar los ejes sobre los cuales se propone una cartografía tridimensional. Pero las fechas son volubles, la geografía diversa y nuestro país plurilingüe. La riqueza de sus idiomas es fascinante, pero no ha creado sino tangencialmente, y en referencia siempre a la literatura en español escrita en nuestro territorio, y sí hay un corpus de obras que se pueda considerar como tal está pendiente el trabajo crítico que las incorpore al conjunto nacional. La riqueza cultural que aporta esa diversidad lingüística no debe —tentados por la demagogia— llevarnos a suponer que hay varias literaturas en nuestro país, no al menos hasta ahora o no al menos para este libro. Aquí, salvo algunas menciones tangenciales, nos referimos a la literatura escrita en español.

Una de las consecuencias que ha tenido esa condición paradójica señalada líneas arriba para la práctica de la historia literaria es que se ha ejercido poco, sobre todo en los últimos tiempos, y se le ha confundido más con una voluntad de inventariar que de trazar un desarrollo histórico. Esa libertad de creación ha llevado a una enorme pluralidad de estéticas y tendencias que dificulta *contar* la historia, al pensar que historia sólo hay una, cuando la realidad muestra que hay muchas y varios caminos a seguir, en un cuerpo tan diverso y múltiple. Por ejemplo: Si bien la primera mitad del siglo XX pareció durante mucho tiempo, tanto para los historiadores como para los lectores, tener un solo rostro, el del nacionalismo, hoy sabemos que no es así, que la investigación y el

análisis crítico más profundo revela aspectos no vistos en ese periodo.

Tan nociva como absurda sería la idea de una sola historia de nuestras letras —recordemos el hoy escandaloso dogma del muralismo pronunciado por Siqueiros, *no hay más ruta que la nuestra,* que si bien no se llegó a pronunciar de manera tan burda en la literatura, sí sobrevoló un buen tramo de la primera parte del siglo XX—, como la de que esa diversidad provoca que no se pueda historiar el periodo. El hecho es que hacia mediados de siglo, la crítica, y con ella los historiadores, eligieron atomizar el estudio de nuestra literatura y se dejaron de trazar mapas de conjunto que orientaran en un universo textual cada vez más rico.

A ello ha contribuido el crecimiento de una industria editorial que ofrece muchas novedades anuales, pero cuyo conjunto es más bien confuso y orientado por la publicidad y no por la crítica; a la par de ese proceso la academia ha perdido su capacidad de incidencia en el lector, al volverse endogámica, a veces vacía y, en las últimas décadas del siglo, las revistas literarias, como veremos más adelante, también abandonaron ese papel de guía. En numerosas ocasiones lectores de otros países, y también mexicanos, me han preguntado sobre ese posible mapa orientador que les permitiera elegir por qué puerta entrar a una casa resuelta en laberinto. En efecto, la literatura es un laberinto al que se desea entrar, no del que se busca salir. No creo que esta historia solucione ese problema, pero si al menos contribuye a plantearlo habrá cumplido parte de su cometido.

Tenemos un primer periodo, bien documentado y analizado, aunque estudiado con prejuicios ideológicos, y un segundo periodo disperso, con mucha historia por contar

pero sin historiadores que lo hayan hecho, o bien demasiado atomizado en sus estudios, o todavía peor, sometido a los intereses de grupos de poder y reformulado cada cuarto de hora. Aquí se buscó encontrar para esta historia un tono de crónica, de relato, en el que las obras, más que los autores, tomarán el lugar de los personajes de esa novela.

Es inevitable pensar que la diferencia entre periodos históricos se debe a la perspectiva: mientras que la narrativa o la poesía de los años veinte o treinta se ha ido decantando en el gusto del lector, en parte, gracias al trabajo de los críticos e historiadores. En cambio para la poesía de los años ochenta no hay manera de ver el paisaje desde lejos, se lo tiene encima y abruma. En efecto, es inevitable que esto suceda, pero no es la razón prioritaria para la ausencia de mapas, tal vez la historia literaria bajó la guardia, ya no pudo regresar a escena y aceptó ver a los toros desde la barrera de la academia o el periodismo, esperando que —como señaló Fidel Castro sobre su papel político— esa misma historia que abandonan a su suerte los absuelva. No, la historia no absuelve, pero sí a veces olvida, sobre todo la historia literaria.

Como la historia tiene que ver con el tiempo, no tanto con su medida sino con su calendarización, los límites temporales suelen aplicarse como un instrumento para estructurar hechos que escapan al almanaque, si no es que al tiempo mismo. Ortega y Gasset, enfrentado a la realidad histórica de España de fines del siglo XIX hasta la caída de la Segunda República española en 1939 —marcada por la generación del 98, la del 14, la del 27, la del 36— formuló la teoría de los relevos grupales cada quince años. La falta de perspectiva y la transición hacia el periodismo de lo mejor de nuestra crítica —momento que se puede situar en la década de los sesenta— hizo que

se adaptara, en parte por pereza, pero también porque funcionaba para dar parámetros y estructura a la cartografía, la división por décadas. En México, las generaciones del modernismo en adelante, más allá de sus designaciones —generación del Ateneo o de la Revolución, Los Siete Sabios, los Contemporáneos, *Taller*, Tierra Nueva, generación de los 50 o generación de Medio Siglo, generación de La Casa del Lago, generación del 68, etc.— dibujan un rostro reconocible al aplicarles la cuadrícula por décadas.

Es, sin embargo, una cartografía maleable y flexible que empieza casi siempre por discutirse a sí misma y desfasarse del calendario estricto. Así, la imagen tiene que estarse enfocando cada momento para que no salga borrosa. Y su dispositivo crítico responde tanto a la voluntad de abarcar exhaustivamente el corpus de textos como a la de seguir un gusto personal (¿cómo podría ser de otra manera?), pero sin cumplir del todo ninguna de las exigencias, porque nadie puede leer todo, íntegro, ese corpus, como por el hecho de que una historia literaria está siempre influida, no sólo por las obras literarias en sí sino por las lecturas que de ellas han realizado otros críticos e historiadores.

Por más mecanismos que se construyan para evitarlo se trata de una lectura, si no prejuiciada sí condicionada por el gusto, mismo que sale con cierta frecuencia a la superficie, para dejar claro que no hay una actitud aséptica ni una neutralidad en los juicios, pero que tampoco hay presupuestos dogmáticos —la literatura siempre *es*, aunque a veces queremos decirle lo que debe ser— y que el viaje implícito en el texto debe ser reelaborado por el lector. Esta explicación no pedida tiene que ver con varios hechos: el primero es que quien escribe esta historia no es un historiador profesional,

segundo, que su formación viene del periodismo más que de la academia, y tercero, que se trata de un participante en el viaje textual de al menos el último cuarto de siglo del periodo referido.

Hay que señalar también que este texto aparece en una colección específica de una institución específica. La colección Historias Mínimas de El Colegio de México se originó con un libro que gozó de un enorme éxito: la *Historia mínima de México* planeada por uno de nuestros mejores historiadores, Daniel Cosío Villegas, presidente de El Colegio de México en su etapa de consolidación como una institución de posgrado que otorgaba títulos académicos, distinta a su etapa de formación —1940-1960— bajo la rectoría de Alfonso Reyes. Años después esa *Historia Mínima* fue reelaborada en una nueva versión y dio origen a la colección, misma que ahora cuenta ya con un considerable número de títulos y es una serie de referencia en la divulgación universitaria y que, aunque está hecha dentro de una institución académica, se dirige a un público más amplio que el de los especialistas.

Como es usual en este tipo de libros, muchas personas contribuyen con lecturas, comentarios, sugerencias, señalamientos y disposición hacia el texto. Quiero empezar por agradecer a Javier Garciadiego Dantan, presidente de El Colegio de México, por haberme solicitado la elaboración del texto, a la institución que preside por haberme brindado las condiciones para su escritura, desde una espléndida biblioteca hasta la convivencia con colegas y amigos. También, de manera especial, a la Dirección de Publicaciones de El Colegio de México, a cargo de Francisco Gómez Ruiz, en la que trabajé durante muchos años como coordinador de Producción, a todo el equipo de Publicaciones, en especial a Socorro Vega,

pieza central en ese trabajo de producción editorial. A Rafael Olea Franco que realizó una lectura acuciosa del texto, evitando errores y enriqueciéndola con sus comentarios. Asímismo, en el plano más personal, a Ana María Jaramillo y a mis hijos Andrés, Juan y Teresa, que aguantaron mis malos humores y me sirvieron, a veces, de conejillos de Indias para las primeras versiones de algunos capítulos. La responsabilidad del texto es sólo mía, pero sin todos ellos no se podría haber escrito.

EL CAMBIO DE SIGLO

AÑO CERO

La literatura mexicana llegó tarde y con pereza a la transformación modernista. Sin embargo, ya instalada en ella se acomodó con facilidad y brillo. Son buenos ejemplos la prosa narrativa de Amado Nervo y las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera. No ocurrió lo mismo con la poesía, donde es más atractiva la multitud en su conjunto que las individualidades. Es importante tener presente que al Modernismo se llega después de la nutrida tradición narrativa realista en sus distintas etapas, que ocupa prácticamente todo el siglo XIX y que al final del periodo convive con el decadentismo y el fin de siglo, sin importarle mucho las diferencias y tomando algunos tonos y matices de esos ámbitos, en apariencia tan distintos.

Los bandidos de Río Frío (Manuel Payno, 1810-1894) o *México a través de los siglos* (Vicente Riva Palacio, 1832-1896) resultan buenos ejemplos de esa narrativa decimonónica, que probablemente, alcanzó los costos más altos desde el punto de vista cualitativo con escritores como Manuel Altamirano (1834-1893) con *Clemencia* o como Luis G. Inclán (1816-1875) con su novela *Astucia*. No obstante, y salvo los intentos de algunos historiadores, el siglo XIX mexicano es un género poco apreciado por los lectores modernos, y los propios

estudiosos hablan del periodo como una zona poco brillante, como sucedía con el español en otras regiones del mundo. En las últimas décadas hay intento de renovar esa mirada y ubicar el periodo desde una nueva perspectiva. Pero fue hasta la irrupción del Modernismo, con el cubano José Martí como adelantado, que el idioma español volvió a recuperar su capacidad expresiva.

Payno nace el año en que se inicia la Guerra de Independencia y muere cuando el siglo ya casi termina. Su obra es arquetípica, como la de Riva Palacio, Luis G. Inclán y Altamirano, o la del propio Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), que más allá de vivir un tercio del siglo XX su obra es representativa del siglo XIX. Y una muestra de que la literatura realista tuvo una amplia permanencia y, a través de la prosa, se ocupó durante ese lapso de crear una realidad para el país en gestación (es importante subrayar que fue una realidad narrativa, característica de la cultura occidental del siglo XIX que en México se extendió en buena parte del XX).

Esa misma parsimonia la tuvo la historia social, pues México entra a regañadientes en el siglo XX cronológico, como si prefiriera prolongar el XIX, a sabiendas de que el demorado régimen porfirista sólo dejaría el poder bajo la presión social. Así, las huelgas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907) son avisos que la sociedad prefiere no escuchar. La lucha de los hermanos Flores Magón, por su lado, es un aviso social e intelectual que se inscribe ya en el nuevo siglo, que si bien avanza cronológicamente y ya comenzó en el calendario no empieza aún del todo en el espíritu de los mexicanos. Y aunque desde fines del XIX se prefigura el perfil del conflicto revolucionario, muy complejo en la intervención de muchos sustratos sociales, y así sea matizado por la condición burguesa de

los primeros líderes revolucionarios, empezando por Francisco I. Madero, que sólo después serán desplazados por los caudillos populares —Zapata y Villa— o por los caudillos militares —Carranza, Obregón y Calles—, el siglo XX mexicano empezará propiamente dicho en 1910.

La complejidad de la Revolución mexicana fue digna de una saga narrativa y la provocó en lo que ahora se conoce como Novela de la Revolución mexicana, mosaico literario tan complejo como el movimiento social que le da nombre. Pero la narrativa del nuevo siglo tendrá una calidad muy superior a la de la centuria que deja atrás. Esa condición de demora en el advenimiento de la nueva cultura es lo que subraya todavía más la condición delicuescente de algunas obras de un fin de siglo, que en realidad era ya principio de otro.

Veamos, por ejemplo, el célebre caso de Federico Gamboa, cuya novela *Santa*, que gozó de una enorme popularidad, publicada en 1903, es el típico caso de una novela que representa una época y un clima, una moral y un estilo, cuya influencia resulta muy por encima de su calidad literaria, tanto que llega a caracterizar, no a esa época, sino, incluso, a una condición propia de lo mexicano —el melodrama— que se desplazará a mediados del siglo XX de la narrativa al cine (una narrativa en otro lenguaje).

EL ESTEREOTIPO DE *SANTA*

¿Alguien puede leer la novela de Federico Gamboa (1864-1939) despojada de los estereotipos que el tiempo le ha ido adhiriendo a lo largo de la historia, una historia no muy extensa pero cuyo calado ha sido muy profundo? Habría que

preguntarse más bien si hubo alguna vez un lector que la pudiera leer desprejuiciadamente, y contestaría que no, que el propio Gamboa la escribió ya en un proceso de elaboración de un estereotipo, pero no tanto porque el personaje en sí —la muchacha humilde devorada por el mundo urbano, incapaz de acceder al registro trágico que apunta en su inmediata antecesora la *Carmen* de Merime, o la de Bizet si se quiere, o, ya en esta orilla del Atlántico, de la *María* de Jorge Isaac. No, Santa era ya un estereotipo antes de nacer a la página y a nuestro imaginario colectivo. Tal vez los historiadores puedan encontrar algunos nexos con la *Naná* de Zola, pero el naturalismo francés habla de otra cosa, no es inicio de la formación de una mentalidad nacional, sino consecuencia.

Con *Santa* el romanticismo está de salida, ha pasado ya por las pruebas del realismo y el naturalismo, y ha sobrevivido a ellas, para proponerse, por vez primera, junto a la *María* de Isaac, casi cuarenta años antes (1867), como la base para una literatura popular latinoamericana que desembocaría en un novelista como Vargas Vila. La construcción de una imagen propia de la mujer en el México independiente se tenía que alimentar de todas las características no nacionales para apropiarse de ellas, pero seleccionado con gran precisión —no Madame Bovary, por ejemplo— y prefigurando las Doña Bárbara futuras. Sí, como se afirma líneas arriba, la novela y el personaje mismo nacen con su devenir melodramático incorporado, esto se debe a que Gamboa no busca una relación verificable con la realidad sino un nexo con el imaginario literario.

¿Cómo relacionaríamos el libro de Gamboa con *Las muertas* de Ibargüengoitia en los años setenta? Evidentemente el cromatismo de uno se anula en el gris y ocre del segundo, en

la verosimilitud del relato y en los términos de la nota roja, así sean estos increíbles, precisamente por reales. El escritor guanajuatense intentó recuperar el aliento trágico a través de la farsa, la ironía y la crueldad, precisamente porque el tono de *Santa* había prácticamente agotado el camino melodramático. Los condimentos impuestos por la tradición son evidentes: lo militar como eco del toreo, como resumen de la virilidad; la lealtad, la prostitución, como infierno inevitable y la condena familiar como destino. ¿Pero hay acaso maldad en el contexto de *Santa*? No lo parece, ya que sus amantes e incluso sus compañeras de trabajo, más allá del aprovechamiento del momento, son cariñosos e incluso solidarios, no se desprenden de ella relegándola al olvido. Hay malos, pero no maldad, lo cual marca una ausencia de profundidad. Es el destino lo que define. Basta comparar el comportamiento individual de los personajes con el colectivo de *Las muertas* para ver la diferencia.

La transición iniciada con *Santa* del territorio narrativo —del campo a la ciudad— tardará en México al menos cincuenta años en concretarse. Es precisamente la Revolución mexicana la que viene a determinar una imagen distinta que servirá de contrapunto al melodrama en otro estereotipo: la soldadera. Pero volver a *Santa* es necesario. En buena medida la insistencia en su lectura como melodrama ha despojado a la novela de muchas de sus riquezas, para empezar una cadencia que sigue siendo hoy, a cien años de su escritura, un referente esencial para entender el ritmo narrativo de la prosa mexicana posterior.

Por un lado, la lectura de *Santa* ha devenido en la elaboración íntima y profunda del melodrama como género, a través de la escritura cinematográfica, y su extensión televisiva en las comedias (no deja de ser irónico que ese compendio de

desgracias se conozca popularmente como comedia en donde las acciones se han vuelto estructurales, tan conocidas por el público que sus elipsis son de una brusquedad increíble). Tanto que el lector actual de *Santa* —y me refiero al lector popular, no al investigador— se desespera ante la morosidad de las descripciones y quiere que se le refieran los acontecimientos, y estos —adheridos a la prosa de Gamboa como parte esencial— le pasan inadvertidos, no se da cuenta siquiera de que ya ocurrieron.

Lo que en el escritor porfiriano es paisajismo ornamental de elegante detallismo, en nuestra lectura se vuelve acontecer de trazo brusco, historia inevitable, o mejor aún: obligatoria. El esquema es perfecto: familia rural, no rica, pero no pobre y, sobre todo, honrada, que cumple con el canon moral (padre fallecido, madre abnegada, hermanos trabajadores, hermana hermosa y gentil), pero la belleza varonil-militar seduce a la muchacha y la estructura se quiebra. Para restaurarla sólo existe el castigo, la expulsión hacia la urbe que lleva implícito el camino hacia la perdición.

Santa, el personaje, tiene sobre todo exterioridad, en términos existencialistas sería un "ser para los otros", y existe en la medida de los comportamientos ajenos, el abandono del amante, la condena familiar, la vorágine del lupanar, el asedio de los pretendientes, la fealdad y el cariño de Hipólito, la solidaridad o la desvergüenza de sus compañeras y —al final— la impotencia de la ciencia, paralela a la del amor, para curar y redimir el pecado. A pesar de la raigambre romántica es evidente que algo hay de antifáustico en el desenlace de la novela: la redención en vida ni siquiera es sospechada por el lector, como si supiera que un final feliz no es nunca en realidad un final. Ya en el terreno de la incorporación de *Santa* a la pan-

talla, ésta es una de las cosas que cambia mucho, ya que la obstinación del destino es justamente algo que la escritura en imágenes no digiere bien.

Una de las posibles respuestas a la diferencia entre la narrativa textual, la narrativa fílmica y la televisiva, podría estar en este camino y —curiosamente— las dos primeras estarían más cerca entre sí de lo que lo estarían las dos segundas. Sobre esto me ocuparé más delante. Ahora es importante concluir esa distancia con el ámbito idílico del medio rural de ese San Ángel de entre siglos. En aquel momento la geografía era una buena radiografía moral y el centro reunía las tentaciones y los pecados, tanto como los poderes civiles y religiosos, había un eje en el que espacio y comportamiento coincidían.

La vocación costumbrista de Gamboa queda muy clara en la novela y sus lugares adquieren casi una cualidad escenográfica. Lo que se plantea como un ejercicio del ojo en el detalle en que toma cuerpo acaba siendo pretexto —ni siquiera encarnación simbólica— del destino. Más que existir una culpa lo que ocurre es congénito al ser humano: la mujer, en la modernidad, está condenada, y si no existe redención final existe, en cambio, transcurso, tiempo, duración para penar, en la que el llanto se vuelve objetivo implícito, tanto o más importante que la muerte misma. Se podría decir que *Santa* es una novela en la que todo ya estaba escrito antes, y que ella condensa un sentir colectivo, crisol de un siglo que descubrió, de *El Periquillo Sarniento* a *Clemencia* y *Astucia*, *Los bandidos de Río Frío* y la propia *Santa*, la vía narrativa como encarnación ideal de lo colectivo. Pero a la vez *Santa* fue también una condensación de un futuro, cosa que ocurre con pocas novelas, pues consiguió un futuro narrativo en otro lenguaje: el fílmico.

Situar su valor como obra literaria se vuelve entonces sumamente complejo, ya que el lector tiende inevitablemente a poner sus virtudes fuera, más que de la novela en sí, de la escritura, y a pervertir toda posible vuelta a las fuentes. Tanto que entre los extraordinarios personajes femeninos de —por ejemplo— Sergio Galindo o Juan García Ponce, y la del longevo académico (perteneció a la Academia Mexicana de la Lengua desde 1909 hasta el final de sus días), no hay casi ningún punto de contacto. Alguien se preguntará el porqué de ese titubeante "casi", y es que hay en ciertos elementos de la obra de Gamboa —el tremendismo en Ibargüengoitia, por ejemplo, o el erotismo en el autor de *Crónica de la intervención*—, que renacen liberados de su función normativa moralizante. *Santa* es una novela-crisol en la que se conjugan un pasado acumulado: el de la sociedad independentista cristalizada en el largo régimen de Porfirio Díaz, con sus ansias de reconocerse en la civilización europea (para ello necesita de ese mundo perverso), y la apenas intuida Revolución en puertas, pero conjuga también un futuro de arquetipos y estereotipos claves para entender el imaginario popular.

La obviedad del planteamiento de Gamboa es, curiosamente, uno de los elementos que vuelve a la obra muy efectiva: desde el nombre de su protagonista, Santa, llamada así sin ningún dejo irónico, hasta la distribución dramática de roles y figuras —el padre ausente, la madre, los hermanos, el militar seductor, el amante rico, el enamorado pobre y noble— y los enunciados morales de la novela. Es curioso que una obra tan deliberadamente fuerte se vuelva con el tiempo compendio de ingenuidades. Y esto se debe a que su sensibilidad, ya se dijo, ni siquiera anticipa a la de las soldaderas revolucionarias ni

tampoco intuye la de la delicuescencia perversa de las mujeres en López Velarde.

Santa expresa así toda la solidez y debilidad de una sociedad, la porfirista, que estaba muy lejos siquiera de adivinar el sacudimiento social que, menos de una década después de la aparición de la novela, se produciría en la sociedad. Pero también encarna la fragilidad interna que ese mismo tejido civil tenía, ya que en cierta forma sus presupuestos morales se habían visto simplificados al grado de volverse más que arquetipos y/o estereotipos, tics sociales. Gamboa, por más que en su obra utiliza recursos de la prosa modernista, está lejos de Gutiérrez Nájera, que sí anticipa ya ciertos temas velardianos, o —un poco después— de Amado Nervo. Al fin y al cabo lo que vuelve atractiva a Santa no es su belleza aprendida en el oficio de meretriz decimonónica, sino su condición de pureza mancillada por el mundo moderno y varonil. Y las metáforas son obvias: es el ciego quien mejor ve esa pureza y sabe reconocer el alma, al estar ajeno justamente a su realidad física en el plano más inmediato, lo visual.

La novela de Gamboa se instaló a lo largo de todo el siglo XX en el imaginario colectivo de manera muy sutil: novela de prestigio cultural, tuvo también condición de libro maldito y prohibido, su autor se transformó en el paradigma del escritor decimonónico por encima de las convulsiones sociales, los cambios de estilo e ideología, la aparición de escritores más profundos —de Martín Luis Guzmán a Rulfo— y los cambios de gusto en el público. Una radiografía del lector a lo largo de estos cien años sería muy curiosa. Por otro lado, el cine y el teatro la asediaron sin encontrarse con ella, como si la novela fuera refractaria a su transformación en imágenes.

Algo similar ocurrió en el terreno pictórico, donde las obras prostibularias de Orozco convirtieron a la imagen semimodernista de *Santa* en un cuento de hadas. La música, en cambio, con menos compromiso y más ligereza lúdica nos dio el tono de cómo entendía el lector a la novela. No obstante, y a pesar de ciertos momentos en que la música mexicana se ha atrevido y corrido el riesgo de la ópera, *Santa*, que parece ideal para ser adaptada a este género, no lo ha sido, se trata de una asignatura pendiente y se espera aún al compositor que se atreva.

El carácter operístico se disimula bajo su condición de novela naturalista: la vida tal cual es, según, ingenuamente pensaban, los teóricos de ese movimiento, pero Gamboa más allá de eso transforma la propuesta en la vida tal cual debería ser. Al evitar la redención anecdótica de *Santa*, tan popular en sus herederas sagas televisivas, el novelista provoca que el arrepentimiento carezca de valor. Sin querer se apunta a una encarnación popular de un personaje-símbolo. Los poetas románticos defienden a la prostituta como su igual, con las características de un ser rebelde. Pero esa rebeldía en *Santa* está ausente, es más sumisa que la mujer sumisa.

Éste es uno de los elementos esenciales para comprender su éxito: se ha señalado que buena parte de sus lectores fueron mujeres, las que buscaban conocer ese mundo sin el riesgo de vivirlo, como diría el chiste popular: para saber lo que se perdían, aunque estuviera disfrazado de acto expiatorio. *Santa* es, entonces, una puta a la mexicana, diría que sin rebeldía alguna, más que vengativa, autopunitiva. Por eso tampoco asume su disponibilidad sexual como lo harán sus herederas más de medio siglo después con, por poner un ejemplo, *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia. Y consecuencia

de esto es que, en general, los pretendientes no son figuras antológicamente condenables sino, y en el contexto histórico, hombres que viven como *verdaderos hombres* según el concepto de la época. El acierto de que el mexicano no tiene amante sino casa chica es perfectamente patente en la novela, por eso apenas se permite el goce lúdico.

En la abundante bibliografía que hay sobre la obra y el autor, parece existir un consenso: el texto resulta más interesante como fenómeno sociológico que como obra literaria. Sus mismas adaptaciones, incluidas las canciones de Agustín Lara, piezas de transmisión de un contenido imaginario, pero no obras plenas. Salvo algunas adaptaciones teatrales, no se acepta la convivencia de la ironía con la pasión, no se sabe manejar el ridículo como expresión artística. Pero es precisamente la pasión la que, con o sin el tiempo transcurrido, crea la sensación de ridículo, allí donde naturalismo y modernismo se muerden la cola.

A *Santa* le deben tanto el cine como la novela mexicanos todo un catálogo prostibulario, de las películas de rumberas a las ficheras de los setenta y ochenta, de *La escondida* (Miguel N. Lira) a *Otilia Rauda* (Sergio Galindo), en el cine de *Aventurera* (Emilio "El Indio" Fernández) a *El diablo y la dama* (Ariel Zúñiga). O, incluso, en una de las narradoras más notables del inicio del siglo XXI, *Nadie me verá llorar* (1999), de Cristina Rivera Garza. En la pantalla chica se aceptó y desarrolló un tono melodramático que se volvió característico y se llevó al ridículo. Pero, contra la opinión aceptada, todo esto ocurrió porque se quiere hacer olvidar a *Santa* como fenómeno colectivo, mujer o novela de todos. La gran diferencia entre el cine y la televisión es que el celuloide sí aceptó el desafío lúdico, y con los números musicales de cabaret o los pleitos

de pareja se puede hacer una antología fílmica extraordinaria. El final del trayecto lo pondría en la extraordinaria *El diablo y la dama*, que practica, como *Santa,* un descenso a los infiernos, una espiral de sordidez. Ariel Zúñiga agotó el tremendismo posible de la miseria burdelera, de hecho la película es un catálogo que da vértigo. Tal vez habría que pensar en liberarse de la sombra de *Santa*. Una manera es justamente agotarla. Para ello, insisto, falta la ópera.

El cine refrendó la popularidad de lo que ya era popular antes de él, y otras artes se han hecho eco de ello. Nuestro entorno mismo sólo puede ser leído a través de esa popularidad, y desde la nota roja de farándula hasta el escándalo social de las muertas en Ciudad Juárez, a la sombra de una santidad que exige la expiación del pecado, no de la pérdida de la virginidad sino del ser mujer.

Hoy día la palabra escrita ha conquistado un espacio de libertad a un costo tremendo: el de ser leída por una mínima minoría. El cine y la televisión, en cambio, se dirigen a un túnel *negro como la pez*. *Santa* está por reescribirse, ahora desde la avenida Coahuila en Tijuana o las cámaras oscuras de Garibaldi, no lejanas de la casa de Elvira. Es terrible constatar que las prácticas sexuales han cambiado mucho desde entonces, pero que la moral que las juzga no y —además— amenaza con elevarse a razón de Estado. ¿En dónde está la literatura respecto a esto?

A pesar del descrédito, o franco oprobio, que pesa sobre Gamboa por su participación en el régimen de Victoriano Huerta, la Novela de la Revolución aprendió no pocas cosas de su narrativa y trató de vacunarse, sin conseguirlo del todo, contra ese sesgo melodramático, que además en Hispanoamérica gozaba de prestigio favorecido por los lectores (o, mejor

dicho, las lectoras), como muestra el paradigmático y ya mencionado caso de Vargas Vila y novelas como *Flor de fango*. El tinte melodramático que cubre, incluso, a algunos de los mejores escritores modernistas, es una manera de sentir intensamente una realidad pobre, de la misma manera que las salas puicantes suplen la pobreza de la comida.

En cierta manera el cambio de mentalidad que muestra la generación de El Ateneo de la Juventud —considerada el correlato intelectual del cambio social que trajo la Revolución—, movimiento claramente continuista de la dialéctica de relevos estéticos y reflexivos que años más tarde Octavio Paz definirá como tradición de la ruptura, pero que sus miembros más activos y sus lectores no podían ver en ese momento, sino exclusivamente como ruptura.

1909: EL ATENEO DE LA JUVENTUD

Elija usted 1910, 1916 o 1921, en todo caso siempre se trata de un año cero, del inicio de un nuevo mundo, aunque con el tiempo se nos ha mostrado que no fue tanta su novedad.

La gran figura político intelectual de la última década del régimen porfirista fue Justo Sierra (1844-1912), y lo fue tanto en el terreno histórico-político como en el terreno cultural y de pensamiento intelectual. La fecha de su muerte sería otra cifra para ese año cero que tanta incertidumbre nos crea, en este caso por vía negativa: su muerte dejó un vacío enorme, vacío que no se cubre de la misma manera que la ausencia del dictador, cuya muerte en 1915 es ya simplemente un expediente biológico, ni se decide a través de una lucha armada. Es evidente que, justamente por las características de Sie-

rra, la lucha intelectual que se desata a partir de la fundación, en 1909, del Ateneo de la Juventud, hoy conocido como Ateneo de México, a pesar de su paralelismo con la lucha armada, tiene otro carisma y otro fundamento: es ya claramente un hecho moderno.

En Justo Sierra los jóvenes del Ateneo veían a la vez a un enemigo y a un aliado. Sabemos por la documentación en archivos que el régimen porfirista, junto a su rostro dictatorial y su férreo manejo político, tuvo también un manejo paternalista con los jóvenes cachorros del régimen. Fue así que, en uno de esos gestos de retórica demagógica que, sin embargo, usufructúa el porvenir, el gobierno de Díaz financió la educación de los Flores Magón. Y fue la calidad intelectual de Justo Sierra la que dio alas a sus críticos para defender —frente al positivismo "científico" que sostenía el régimen— la libertad de cátedra. Su figura es una de las más complejas de ese periodo.

Una publicación clave es la *Antología del centenario*, notable mirada retrospectiva sobre el siglo XIX, a la vez que muestra que la temperatura del nuevo ciclo era más alta. Preparada como parte de las celebraciones del Centenario de la Independencia, la antología en realidad anuncia una nueva concepción de la cultura. Pero justamente pensada como parte de los festejos del antiguo régimen, simboliza ese terreno —la cultura— donde la separación no se da atravesando un abismo, sino atisbando una continuidad. En ella juega un papel importantísimo el escritor dominicano Pedro Henríquez Ureña, llamado a ser una figura tutelar, un maestro en el sentido más pleno del término, no sólo de la generación del Ateneo, sino de varias posteriores tanto en México como en América Latina. El epistolario de Henríquez Ureña con Alfonso Reyes

es uno de los más brillantes testimonios de amistad intelectual en cualquier lengua y un ejemplo inicial de lo que podríamos calificar como un periodo dorado de la literatura epistolar en México.

México, como Cuba con José Martí y Colombia con José Asunción Silva, va a tener, aunque de manera tardía, en Reyes a un escritor paradigmático, que simboliza esa condición no ambigua sino múltiple de la generación del Ateneo de México: ser en sí mismo una literatura. El escritor regiomontano, lo han dicho casi todos sus comentaristas (y son legión), es heredero de la cultura porfirista por razones familiares, y el destino fatídico de su padre, que muere en una carga a caballo al intentar tomar Palacio Nacional defendiendo la continuidad del régimen de Díaz, hecho que marca profundamente al joven escritor y por el que se verá impulsado a ser, también, pese a su carácter, el factor del cambio literario y cultural mexicano desde el exilio (rasgo que repetirán no pocos artistas, entre ellos la figura central de la segunda mitad del siglo XX: Octavio Paz) y, cosa que hay que agradecerle, modulando con sus ideas de clasicismo y universalidad, al caudillismo intelectual nacionalista de figuras como José Vasconcelos, también perteneciente a esa generación.

Si Reyes es un batiente de la puerta literaria y cultural del siglo XX mexicano, el otro batiente se llama José Vasconcelos, a su vez, un continuador claro, aunque con personalidad propia, del papel de Justo Sierra: un hombre de letras que también fue un hombre de acción. Pero el orden de la frase es importante, ya que implica una jerarquía. Los prohombres del siglo XIX habían sido hombres de acción que, como parte de esa acción, habían sido también hombres de letras. Vasconcelos, artífice de muchas de las concepciones culturales y

de las instituciones que debían cumplirlas, terminará por ser no uno de nuestros grandes políticos, sino uno de nuestros grandes escritores.

Junto a Reyes y Vasconcelos, Martín Luis Guzmán en el terreno de la narrativa y Antonio Caso en el de la filosofía conformarán una rosa de los vientos ordenadora de nuestra literatura. Pensarnos como país y narrarnos como sociedad son, al menos en ese momento, actividades sinónimas.

En un año cero todo empieza y no hay que mirar al pasado, aunque se lo haga con el rabillo del ojo y con un cierto complejo de culpa. Pero el tiempo de los textos es distinto en cada uno los historiadores, y los críticos proponen fechas que los engloban sólo por convención y para dar un origen, un acta de nacimiento, y así poder trazar un mapa reconocible. El notable éxito literario de la narrativa revolucionaria no se debe tanto a que expresara el momento y partiera de un año cero, sino, precisamente, a que ese punto de partida era una ficción y que detrás tenía no sólo un sólido pasado realista y naturalista sino que el fin de siglo le había permitido quemar etapas. Los historiadores del cine cuentan que cuando D. W. Griffith señaló que el cine era el arte de su tiempo y si bien lo dijo en el siglo XX, él en realidad pensaba en el XIX. De la misma manera la extraordinaria calidad de esa narrativa revolucionaria, origen sin saberlo o sin conciencia, de nuestra novela moderna, responderá también y simultáneamente a valores decimonónicos, hasta ya bien entrado el siglo.

La literatura nos dice algo que ha sido poco advertido: la Revolución mexicana es, en algunos aspectos, una prolongación de la lucha independentista librada cien años antes, y más que en el carácter social en su perfil intelectual. En el terreno literario es entonces, con el Ateneo de la Juventud,

y lo que vendrá después, que se consolida el proceso y se consigue una independencia cultural de España. De allí los problemas de óptica temporal que provoca su complejidad. Por un lado, el diferente comportamiento de su pensamiento, su narrativa y su poesía, por otro, la necesidad de sobrevivir a las tensiones y conflictos tan polarizados entre el nuevo régimen, el catolicismo tradicional, una devastada economía agrícola y una extendida pobreza social y cultural, la necesidad de progreso y el consabido protagonismo de la burguesía en el contexto del caudillismo tribal y los frágiles valores del Estado. Y todo ello se reflejará intensamente en el corpus textual de aquellos años. Las explicaciones sociológicas se muerden la cola: una nueva realidad requiere nuevos lenguajes expresivos, y nuevos lenguajes expresivos provocan una nueva sensibilidad. El problema está en definir el contenido de esa novedad.

PRIMERA LLAMADA

Un factor esencial para la modulación narrativa en la prosa mexicana, desde el advenimiento de la Revolución mexicana, fue sin duda la fotografía. Los reporteros documentales que dieron testimonio del movimiento armado vieron cómo se les imponía una fuerza que necesariamente se tradujo en una elección estética. Las fotografías que conforman el ahora muy conocido Archivo Casasola son, en cierta manera, también una obra narrativa literaria. Pero hubo muchos fotorreporteros que en sus placas en los diarios fueron dejando los fragmentos de una épica que era la noticia del día, no un hecho casi legendario perdido en el tiempo. La Revolución mexi-

cana encontró en la fotografía un cronista privilegiado que no tuvo, por ejemplo, la Guerra de Independencia, a pesar de la importancia del grabado en los diarios, y eso le impuso otro ritmo a la narrativa ante el lector o el espectador. El cine, menos desarrollado, tuvo también su importancia y los documentales fílmicos de entonces son, aunque más escasos, también extraordinarios, pero no cumplieron el mismo papel de hacer visible la violencia.

En la narrativa que provocó el movimiento social hay, en primera instancia, tanto por su condición visible como cualitativa, un sector de novelas que hacen la crónica, el análisis y hasta la disección de lo que ocurre, y simpatizan desde entonces con la ideología que en los años treinta y cuarenta conformará el nacionalismo. Pronto los escritores mexicanos atendieron al fenómeno cinematográfico —son ejemplares los casos de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, que compartieron seudónimo: Fósforo—, se sintieron atraídos por él y sincronizaron su estética con el invento de los Lumière.

Para México fue, empero, y no de manera consciente, más importante la fotografía, pues sintetizaba en una imagen fija lo que era movimiento y así lo contenía y condensaba, y la narrativa hizo lo mismo. Pienso ahora en los cuentos de Nellie Campobello, pero también en la velocidad de la prosa de Martín Luis Guzmán, que tiene como horizonte lo instantáneo de la fotografía, aunque busque contagiarse de la condición de acción en el tiempo de lo cinematográfico. Pero el cine, en cambio, más bien expandía y desplegaba el cinematismo ya implícito en la realidad. No hay que olvidar que en Rusia la Revolución eligió, en boca de Lenin, al cine como el arte del porvenir, lugar que en México ocupó el muralismo, aunque, sin duda, con características cinematográficas.

Fue un momento clave para la elección de un temperamento narrativo, temperamento que se vería desarrollado en las décadas posteriores con una alta calidad y una diversidad de enfoques. Como señala Christopher Domínguez Michael, el principal crítico e investigador de la literatura mexicana en la primera década del siglo XX, y citando a Buffon, la narrativa nos da identidad como cultura y civilización.

La sensación de realidad subrayada y extrema que la fotografía trajo a la percepción se multiplica cuando esa realidad tiene características violentas. La Revolución mexicana fue ampliamente fotografiada como un acto de fe en la realidad. Y la novela trató de hacer algo semejante. Mientras la mayoría de las narraciones del siglo XIX mexicano tienen una condición didáctica y lo que buscan es representar una moraleja, por sus características propias, la fotografía no tiene (no los tenía en su origen) registros fabuladores moralizantes. Si alguna vez un lenguaje expresivo pudo encarnar la verdad fue la fotografía.

Se puede afirmar que eso ocurrió en México entre 1910 y 1921. Hoy en día, los fotógrafos de guerra siguen siendo grandes artistas de la lente, y más allá de que cada cierto lapso se nos diga que las fotografías icónicas son montajes, en nuestra memoria atávica queda un rastro de esa fe en la realidad que representó la fotografía y que la novela supo aprovechar.

Apunto una posible hipótesis: la fotografía es muda, guarda silencio, y suele tender a lo hierático. El fenómeno social al que se asistía no tenía precedente en la memoria de quienes lo vivían, pues la Guerra de Independencia quedaba muy lejos (ya nadie de los que la peleó vivía) y la violencia social ocurría casi siempre en el campo, en los márgenes, excluida del imaginario colectivo. Y de pronto irrumpe la violencia con la

Revolución. Se necesitaba un arte que guardara silencio, que hiciera del silencio parte de su condición expresiva.

En los años treinta llegaría el sonido al cine y a México, y se produjo la mímesis narrativa entre un lenguaje verbal y uno visual. La novela de Rafael F. Muñoz *Vámonos con Pancho Villa* (1931) fue llevada al cine (1935) y con el tiempo, su director, Fernando de Fuentes, se volvió paradigma del cine de calidad. Para estas notas es importante un hecho contundente: el mundo de las películas representó un universo muy atractivo para el escritor, tanto desde el punto de vista laboral —fue la "Época de oro" de nuestra cinematografía— como del técnico y el temático. Los escritores —sobre todo los novelistas— se han interesado mucho en ese lenguaje. Algunos como Miguel N. Lira, José Revueltas, Josefina Vicens, Ricardo Garibay y Vicente Leñero trabajaron en él y escribieron innumerables guiones, otros —como Carlos Fuentes— aprovecharon su mitología, otros —como Carlos Monsiváis— para identificarse con la época y los lectores, otros más aprendieron de la narrativa cinematográfica técnicas y estilos, y otros más dirigieron películas. Entre estos últimos podemos mencionar a Juan Manuel Torres, a José Agustín, y más recientemente a Marcel Sisniega y Guillermo Arriaga. Incluso los que aparentemente parecieran tener poco que ver con las imágenes en movimiento, como Daniel Sada, tuvieron relación con ese lenguaje. Si la primera mitad del siglo XX tiene una narrativa incomprensible sin la fotografía, en la segunda lo sería sin el cine.

Rafael F. Muñoz había publicado a principios de los treinta *El hombre malo y otros relatos*, todavía muy en la línea de las fábulas educativas típicas del siglo XIX, pero el periodismo ejercido durante la década de los veinte lo dotaría de un ner-

vio mayor que cuajaría en varias novelas con motivos villistas y en 1941 publicaría su obra maestra: *Se llevaron el cañón para Bachimba*. Sin embargo, tal vez como un rasgo generacional, (Muñoz nació en 1899 y murió en 1972) sus simpatías serían, a diferencia de las de Guzmán, por Francisco Villa, más proclives a Obregón. Juan Rulfo dejó un testimonio escrito clave de la admiración que sentía por su narrativa.

Una de las razones que permitió, más tarde, a Rulfo llevar esa narrativa a su condición esencial en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* fue, precisamente, el desplazamiento de algunos elementos, empezando por el anecdótico, del texto a la pantalla. Al quitarle los elementos cinematográficos a las narraciones nos queda ese estilo de síntesis radical, que bordea con el poema. Por eso los textos de Rulfo, incluso los que escribió para ser llevados expresamente a la pantalla, son tan poco cinematográficos y sólo una estilización como la de Rubén Gámez primero y la de Mitl Valdez después, han obtenido buenos resultados, mientras que adaptaciones convencionales —la de Carlos Velo y José Bolaños de *Pedro Páramo*— han sido fallidas.

La fotografía y el cine facilitaron el proceso iconográfico de la narrativa escrita y saturaron sus referentes. La continuidad subterránea de las tendencias narrativas, líricas y ensayísticas fue opacada por el inmediato brillo de ese arte nuevo. Pero ¿hasta qué punto era realmente nuevo? Si consideramos al cine como narración en otro soporte no es sino continuación de la novela.

De hecho, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, novela emblemática, fue publicada en 1915 por entregas en los diarios y en 1916 como libro y formó el carácter de los narradores nacientes tanto como el de sus lectores. La épica se confundía con la

noticia del día, y —como la foto— provocaba más un reconocimiento que un conocimiento. De esa forma mezclaba la admiración y solidaridad, e incluso participación en el movimiento, con el filón crítico que denunciaba sus evidentes problemas y su violencia constitutiva. Esa anagnórisis social transformó a la cultura. La poesía, por ejemplo, no tuvo ese papel ni siquiera en su vertiente popular, en hojas volantes y corridos recitados (cantados) por la gente. Era un género en exceso codificado.

Veamos entonces lo que ocurrió con la brújula esbozada líneas arriba. Por su lado, Alfonso Reyes, cachorro del porfirismo, fue herido en lo más profundo de su espíritu por la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, a quien muchos consideraban el sucesor de Díaz en el poder. Huyendo en cierta manera de ese carácter sacrificial que tiene esa muerte, se va el joven Alfonso a Europa a forjarse un destino de palabras. Y sin complejos se medirá con sus pares españoles, que lo aceptan y reconocen entre los suyos. Ya sus conferencias y textos primeros le habían ganado el respeto de sus compañeros de aventura en el Ateneo, pero su producción en los años diez, casi todos fuera de México, es asombrosa: *Cuestiones estéticas* (1911), *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XVI* (1911), *El suicida* (1917), *Visión de Anáhuac* (1917), texto que se volverá referente imprescindible, y *Cartones de Madrid* (1917), entre otros.

No obstante la lejanía que le permitió formar su espíritu cosmopolita y universal, Reyes estuvo siempre atento a lo que pasaba en México y, como han mostrado los biógrafos e historiadores, en contacto epistolar con los amigos. Su talento evidente le hizo sentirse ciudadano de una lengua creativa, el español, sin que se le volviera problema su pertenencia

geográfica. La mencionada *Visión de Anáhuac* marcará el imaginario, no sólo de cómo nos visualizó España y Europa, sino cómo lo hicimos nosotros mismos. Su aspecto de apunte naturalista ficticio —como si hubiera estado ahí— del momento mítico de la conquista y la llegada de los españoles a Tenochtitlan marcó una doble exigencia: la de la realidad y la de la imaginación como ingredientes necesarios del texto.

En el Alfonso Reyes de la segunda década del siglo XX se cristalizó todo nuestro siglo XIX. Narración y estampa, grabado y reflexión, detalle y visión de conjunto, arquitectura del texto y matiz expresivo. Familiaridad con los griegos y cotidianidad cristiana, conocimiento filológico y capacidad inventiva. *Ifigenia cruel* (1924), obra maestra de la versificación en su tiempo, representa esa capacidad de sincretismo que la escritura de Reyes tiene. Hay quien piensa que le perjudicaba su condición de escritor para escritores. Es un juicio en el que pesa mucho tanto las nuevas prácticas de lecturas, ya muy avanzado el siglo XX, en donde hubo sin duda un empobrecimiento cultural, como la visión de un escritor cuyo refinamiento no parece tener que ver con el país que le da vida y temática.

Por otro lado, ¿era Martín Luis Guzmán, el agudo y veloz cronista de la Revolución, un escritor poco refinado? Su prosa es una de las mejores del siglo que empieza con él. El juicio que Borges hace sobre su amigo Reyes —uno de los grandes prosistas del idioma— es en realidad más pertinente para describir a Guzmán, pero al autor de *El Aleph* la novela le parecía un género impuro, de consumo popular y no le interesaba gran cosa el realismo y el conflicto ideológico de la época, menos en México.

Guzmán probaría su pluma en textos notables durante la Revolución, como *La querella de México* (1916) y *A orillas del*

Hudson (1920), pero sobre todo templaría su prosa al calor de la batalla intelectual en estrecha relación con la armada, lo que daría materia a sus dos obras maestras, *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929). Su simpatía por Álvaro Obregón y su crítica a Venustiano Carranza, el caudillo con una intención civilizadora que le parecía un engaño, y con una personal concepción intelectual de nación que apostaba por las leyes, la educación y la cultura mostró en ese momento que el gran escritor entendía, en medio de las reyertas, lo que el país necesitaba. Treinta años después de ese par de novelas, su breve libro *Muertes históricas* nos recordaría la perfección de su prosa y la calidad de su estilo. La narrativa de Guzmán no ha envejecido, al contrario, cuando ciertas novelas de la época, muy celebradas, muestran ya un desgaste y hasta sus defectos y costuras, como (precisamente) *Los de abajo*, las suyas siguen conservándose de una pieza.

El papel más activo como figura pública lo tuvo en ese periodo José Vasconcelos (1882-1959). Invitado por Francisco I. Madero, se suma a la campaña del coahuilense y contribuye al éxito del llamado apóstol de la democracia, al rescatar, de un documento porfirista, el lema "Sufragio efectivo. No reelección". El fraude electoral de 1910 lleva a Madero a levantarse contra el gobierno,y el régimen de Díaz —podrido por dentro— se desplomará como un árbol corroído por las termitas. Vasconcelos fue un factor clave, por su inteligencia y su conocimiento del inglés, en las negociaciones que Venustiano Carranza llevó a cabo con los Estados Unidos, pasado el periodo negro del cuartelazo de Victoriano Huerta, la muerte de Madero, y la Decena Trágica.

Vasconcelos, como en general los miembros del Ateneo, impulsaban la construcción de una cultura nacional

que se apoyara en nuestras particularidades idiosincráticas, ni dependientes de la España imperial ni de las democracias occidentales. Su concepción del nacionalismo tenía amplios vuelos intelectuales, y Vasconcelos fue su mejor practicante en el terreno político. En el terreno literario su gran obra, dentro de una bibliografía muy extensa, en donde se pueden encontrar libros extraños, otros muy fallidos, da a conocer —después de su derrota como candidato a la presidencia en 1929 y su posterior salida del país— su tetralogía autobiográfica, conformada por: *Ulises criollo*, *La tormenta*, *El proconsulado* y *La flama*, considerándose, sobre todo, *Ulises criollo* la mejor obra memorialista de la literatura mexicana.

Su desarrollo político e intelectual, después de su derrota política, y el camino que el país siguió lo hundió en una gran crisis, lo llenó de resentimiento y lo llevó a defender algunas de las peores causas de la época —la dictadura de Franco en España, el régimen nazi en Alemania— y su teoría de la raza cósmica, formulada en un libro así titulado, es un galimatías de teorías al uso y milenarismos superficiales. El país le debe algunas de sus mejores instituciones culturales —la Universidad Nacional, la Secretaría de Educación— e iniciativas geniales como el fomento al muralismo, la revista *El Maestro* o los clásicos en ediciones populares, y la literatura le debe algunas de las mejores páginas de su historia.

Antonio Caso (1883-1946) sería un hombre de pensamiento mucho más sereno y muy joven publicaría ya textos de importancia, influido por la filosofía de Bergson: *La filosofía de la intuición* (1914), *La existencia como economía, como desinterés y como caridad* (1916) y *El concepto de la historia universal* (1918), estableciendo el terreno sobre el cual crecería el pensamiento mexicano contemporáneo, de raíces cristianas,

pero con una visión universal fundamentalmente basada en el estudio de la historia. Su obra fundamental se publicaría en 1924, *El problema de México y la ideología nacional*. En ella se sentarían las bases para una corriente del análisis del mexicano que sería muy fértil en las décadas venideras. Su amplitud de miras y su afán reflexivo permitió al pensamiento mexicano realizar en tres décadas lo que no había hecho en todo el siglo anterior.

1921: *LA SUAVE PATRIA*

En la poesía es mucho más evidente la continuidad entre los modernistas y sus herederos y sepultureros: Juan José Tablada y Ramón López Velarde. Quien plantea más explícitamente sus diferencias con el movimiento es Enrique González Martínez, poeta que tuvo una gran importancia en su momento —los años veinte y treinta— al llevar la estética de brillo y sonoridad, simbolizada en el cisne, a la condición nocturna y cavernosa del búho, en su conocido soneto "Tuércele el cuello al cisne…":

> Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
> que da su nota blanca al azul de la fuente;
> él pasea su gracia no más, pero no siente
> el alma de las cosas ni la voz del paisaje.
>
> Huye de toda forma y de todo lenguaje
> que no vayan acordes con el ritmo latente
> de la vida profunda… y adora intensamente
> la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno…

Él no tiene la gracia del cisne, más su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

El componente literario es central en la obra de López Velarde, por eso la dificultad de una poesía muy densa en sus imágenes y sintaxis. Los equívocos que provoca su poema *La suave patria*, al diferenciarse no sólo de lo que se podía esperar de una poesía en ese contexto, sino de lo que era la misma escritura del poeta zacatecano al margen de esa pieza literaria, fueron varios. Desde el principio fue contaminado por los malos entendidos y las circunstancias anecdóticas, desde el hecho de que el poeta muriera días antes de que fuera publicado su texto hasta el hecho, según parece más ficticio que real, de que el general Obregón lo memorizara de sólo leerlo una vez. Lo que fue claro es que llegó a ocupar un lugar cuyo vacío era intolerable, y cumplió en apariencia con la participación de la lírica en el conjunto literario y artístico nuevo, que en pintura, música, ensayo y novela se comprometía con la estética de su tiempo.

Durante los años diez la poesía vivió inmersa en el impulso de un modernismo muy peculiar —encarnado por la obra de Manuel José Othón (1858-1906), en especial su *Idilio salvaje* publicado el mismo año de su muerte—, o en la de Díaz Mirón, fundamentalmente su libro *Lascas* (1901); ambos autores de una poesía culta de gran sofisticación formal, poco apta para dar cuenta de esos años turbulentos. La poe-

sía popular, si bien tuvo momentos inspirados y cumplió un papel importante como arma de lucha, no alcanzó a crear una tradición fuerte en esos pocos días y su influencia derivó más bien hacia la canción, los corridos y las llamadas rancheras.

Elegir como fecha del nuevo siglo lírico la aparición del *Idilio salvaje* en 1906 contrasta con los *Poemas rústicos* publicados unos años antes. Ya hay en Othón rumores de lo que en futuros textos centrales de nuestra lírica, como *Canto a un dios mineral* y *Muerte sin fin*, que caracterizarían a la poesía mexicana. Por su lado, Díaz Mirón (1853-1928) al publicar *Lascas* se anticipa a una idea que en los años venideros tendría una gran importancia: la de la escritura fragmentaria, la de la obra de arte como ruina del sentido. Por eso si los libros de historia literaria los consignan como un participante del modernismo mexicano, igualmente es posible afirmar que sirven de punto de apoyo para la renovación vanguardista de los años veinte. Por ejemplo, su influencia en Contemporáneos es mayor a lo que se suele señalar.

La poesía mexicana anterior a la Revolución alineaba en sus filas a Tablada, que aportaría una gracia inusitada, teñida de orientalismo (a través de la adaptación de formas japonesas al castellano, como el haiku), un ojo literario realmente notable y una capacidad descriptiva muy brillante. Aporta, además, ante el mexicanismo evidente de Othón y Díaz Mirón, un cosmopolitismo necesario, una vocación de viajero y conocedor de la literatura en otras geografías.

Efrén Rebolledo (1877-1929), *rara avis* de un modernismo de erotismo exacerbado y transgresor, aporta acentos de perversidad combinados con un simbolismo trasnochado que López Velarde rescataría para dotarlo de un gran poder expresivo. Con él se conforma el sistema de coordenadas en

el cual, en años futuros, se jugará el destino de nuestra poesía. Pero ninguno de ellos —Othón, Díaz Mirón, González Martínez, Tablada, Rebolledo— tendría un acento, como sí lo tuvo López Velarde, que le permitiera sintonizar con los años turbulentos de la Revolución. Por eso la elección sería entre el cisne y el búho, no entre el águila o el buitre, aves demasiado realistas, ni entre el pájaro de oficio carpintero y el loro vuelto relámpago verde, demasiado bucólicos.

La oscuridad del búho influiría mucho en los poetas de Contemporáneos y su tono vesperal. Con el tiempo, y en especial en los años sesenta, la lírica mexicana se afirmaría en la luz y en el destello, y si se trata de hacer ejercicios de ornitología, podría decirse que prevaleció "el relámpago verde de los loros", pero acentuado por Carlos Pellicer y no por el zacatecano. Es cierto que el cine y la fotografía de aquellos años, en blanco y negro, forjó la condición de claroscuro del rostro literario y artístico de la Revolución mexicana. Pese a los estallidos de color del muralismo, el movimiento armado sólo se puede imaginar en blanco y negro. Y cuando aparece el color en los cielos de Gabriel Figueroa ya el símbolo ha dejado de ser un arquetipo para volverse un estereotipo.

NOVEDAD DE LA PATRIA

La lectura de Ramón López Velarde se transformó en las últimas décadas del siglo XX, a partir de los ensayos que sobre él escribieron en su momento Octavio Paz y Tomás Segovia. Antes, claro, era el poeta que los escolares memorizaban en la secundaria, el autor de un célebre poema patriótico que se publicaba, de forma cada una más cursi que la otra, para

cualquier efeméride. Es probable que hasta entonces se tuviera como inamovible la idea de un escritor que cantaba las virtudes de nuestra hermosa provincia mexicana, con sus zonas en penumbra, su olor a sacristía y a pecado inconfeso. Cuando se leen esos ensayos se piensa que hay dos distintos poetas López Velarde, y se vuelve a él con otra óptica. La penumbra, la sacristía y el olor a incienso siguen estando ahí, pero significan claramente otra cosa.

Si se lee lo mucho que se ha escrito sobre el autor de *La suave patria,* la sensación de misterio y secreto de su poesía no hace sino crecer. Cuando, empero, se dice que la poesía es un misterio no se quiere decir que no se entienda ni que sea inexplicable, sino que *es un misterio.* Es más, los misterios que realmente lo son casi siempre son fácilmente explicables, pero al explicarlos o explicarse no dejan de serlo. López Velarde es un ejemplo perfecto.

En las décadas transcurridas desde sus primeras publicaciones, el poeta de Jerez ha sido analizado y estudiado por los más importantes críticos mexicanos. El texto que le dedica Xavier Villaurrutia es emblemático de la perspicacia e inteligencia del autor de *Décima muerte*, y también de la manera en que su generación, la de Contemporáneos, supo ver en su obra un acento nuevo y excepcional. Después de él estudios académicos, filológicos, históricos, biográficos, interpretativos constituyen un corpus crítico notable, pero sigue siendo un misterio.

La suave patria es, sin embargo, uno de sus poemas menos misteriosos y creo que esto se debe, en parte, a que el autor tomó conciencia de una tradición que antes en él se revelaba, no como misterio, sino como milagro. En un poeta donde el clima religioso y la formación católica fueron tan importantes

es necesario distinguir la diferencia que hay entre una cosa y otra. El misterio sucede cuando el milagro ya ocurrió, siempre viene después. Por eso los milagros se suelen representar como una explosión de luz, una "iluminación", todo lo contrario de la oscuridad del misterio. El milagro es una consecuencia natural de una tradición, aunque no de la naturaleza de esa misma tradición. Por ejemplo: no creo que sea nada sorpresivo en la tradición del modernismo mexicano la elaboración (el término es deliberado) de un poema así, está claramente en la misma línea de Othón o de Díaz Mirón, o si me apuran en la línea del *Primero sueño* de sor Juana.

En cambio, lo que es milagroso es que ese monumento de la forma sea a la vez una crítica de la forma. Y más aún, de su contenido. López Velarde creía en la patria —lo que probablemente nosotros ya no compartimos— y para creer en ella su poema desmonta todos los lugares comunes de ese concepto. Si el poeta sólo hubiera escrito ese poema lo leeríamos de forma distinta, pero todos sus textos anteriores y posteriores nos van indicando cómo leerlo, en esa clave secreta, que no basta con calificar de paródica. Pero López Velarde todo el tiempo está viendo detrás de lo que describe el reverso de esa experiencia. Por ejemplo, la sensualidad de sus poemas se resuelve, no en la carne sino en el esqueleto, en la osamenta. Les quita las adherencias para dejarlos desnudos —o desnudas— incluso de la carne.

Así la historia literaria nos dice que con él empieza una nueva manera de concebir la poesía mexicana. Y es cierto en la medida en que es claramente una pieza más del modernismo mexicano, su obra maestra. Una forma de entender la aparente paradoja sería afirmar que un poema que concluye una búsqueda, a su vez, la clausura e inaugura otra. Pero *La*

suave patria hace algo todavía más extremo: la vuelve ruina, de la misma manera que el esqueleto es la ruina del cuerpo. Por eso casi un siglo después lo seguimos leyendo y un poema construido sobre la apariencia se vuelve esencia, puro sentido, o también: puro sentimiento.

Después de él ese impulso se desplazó a una poesía de carácter religioso, que —por cierto— se siguió practicando, con calidad y oficio, pero ya desterrada del canon y de las líneas centrales de la tradición. Y también a una lírica sentimental más propia de canción popular en los boleros y rancheras de las décadas posteriores. *La suave patria* pasó a formar parte de nuestra educación sentimental. Y para evitar su aspecto corrosivo, el imaginario del Estado, contra el cual va dirigido esa condición ácida, lo transforma en un monumento patriótico falseando su sentido profundo. Tal vez sea el poema que más ediciones tenga, pues no importa en qué fecha, con qué pretexto y en qué nivel del gobierno, de la federación hasta el más pobre de los municipios, parecen estar dispuestos a hacer una edición.

Lo primero que llama la atención es el tono de suavidad al tratar el tema, y que López Velarde —para que no quede duda— anuncia desde el título. ¿Una patria suave cuando el poema está escrito en pleno conflicto armado? No deja de ser extraño, aunque se le quiere dar la justificación de una visión idílica. Basta comparar lo que la narrativa hacía por los mismos años para ver la diferencia, pero la poesía en general miraba la Revolución con otros ojos, no tanto esa "íntima tristeza reaccionaria" que tanto se ha citado, sino como el terreno de la transformación simbólica, casi a la manera de la lírica pastoril. El Modernismo veía tras de sí la sombra de los neoclásicos y parnasianos regresando a tomar lo que era

suyo y devolviéndolo al desván de lo decorativo, justo lo que más temía. Pero López Velarde era demasiado buen poeta para conformarse con hacer un poema por encargo, aunque el encargo lo hiciera la patria misma.

Apenas en el proemio ya confiesa su insinceridad, pecado capital de la poesía en esa época, y probablemente en cualquiera, finge la voz. Sí, la voz, pero no la escritura. Es increíble lo preciso que es al describirse como poeta: él, que sólo cantó el íntimo decoro, le va a arrancar a la epopeya un gajo. El lenguaje no deja duda: dice la verdad vestido de afeites típicamente modernistas y con una precisión en el verso fascinante, hasta el mismo margen del tambor típico de la orquesta de pueblo. No insistiré en la riqueza e inspiración de cada verso poniendo en solfa su propio sentido, pero sí diré que a la par que la escritura es contemporánea de la violencia revolucionaria, la mirada no tiene cien años de distancia sino más aún, una eternidad. Lo primero que hace ese virtuosismo es sacarlo del tiempo. Podríamos decir que nada es original sino la orquestación hasta que define las campanadas con un caer como centavos. Allí sí está toda la novedad de López Velarde que oye en la iglesia el caer de las limosnas. Hoy podemos pensar en un sentido de pobreza eclesiástica, pero se nos impone su condición musical reveladora. A lo largo del poema las imágenes de la humildad o la pobreza son constantes y suelen ser, además, un importante cambio de tono, como la palabra aguda en una serie de versos graves.

El poeta busca, sin duda, una visualización de la patria que la haga, en un primer paso, visible, y en un segundo, indivisible, es decir, una imagen que permanezca. No es por ello extraño que el grupo de los Contemporáneos supiera reconocer en López Velarde una veta nueva y que a través de

ella les llegara la angustia, no tanto por lo finito sino por lo fugaz. El abalorio se transforma en joya en la dicción del zacatecano, pues le da una entidad mirífica, casi oriental, como las piezas de Faberge en la cultura rusa, que son también su propia parodia. Pero el recargamiento de la estética de la época se resuelve en una metáfora, más allá de su barroquismo conceptual, permeada por un tono de sencillez popular. No podía ser un canto barroco, a la manera de sor Juana, pero tampoco a la manera de Othón, pues se quería encarnación del espíritu popular y metáfora volátil, como el papel picado. Entre tanta solemnidad de la actual poesía, incluso cuando tiene humor e ironía, López Velarde parecería lejano de nosotros y, sin embargo, nunca es más actual. La vena fúnebre, mortuoria o necrofílica del bardo (que de las tres tiene) se resuelve en este texto, en una fiesta multicolor. Habría que pensar en un Posada coloreado.

De allí que *La suave patria* tenga también una fuerte influencia en la pintura muralista y en la postrevolucionaria. De Frida Khalo y María Izquierdo a Chucho Reyes y ya más recientemente Leonel Maciel o —en un estilo muy distinto— Julio Galán. López Velarde consiguió incorporar a la modernidad de la vanguardia —claramente *La suave patria* es un paso en esa dirección, como si hubiera conocido muy bien el ultraísmo— la estética decimonónica con un sesgo castizo inconfundiblemente distinto. Por eso este poema, y en general toda la obra de López Velarde, ha sido mal leído fuera de México, es decir, sin interés en lo que tiene de singular y simplemente etiquetado como un folclorismo demasiado codificado.

Por lo dicho hasta aquí es evidente que no es fácil leer esta poesía, pues está llena de señuelos. El poeta provinciano es, en realidad, alguien marcado por la gestación de lo urbano de

ciudades como Zacatecas o San Luis Potosí, mucho más ciudades entonces de lo que son ahora en relación con la metrópoli. Los cantos a Genoveva, a la prima Águeda o los requiebros de don Juan de presbiterio no están tan lejos de los que Gutiérrez Nájera compone a la duquesa del duque Job, sólo que acentúan la sensualidad en la medida de lo escondido, prohibido y pecaminoso. Ya se ha dicho muchas veces: López Velarde es un artista de las veladuras incitantes que, ya en pleno cromo color, alcanzaron la fama en las decorativas fotografías de niñas de David Hamilton, allá por los años setenta del siglo XX. Su clima de ala de mosca tiene que ver tanto con el velo hispánico como con el árabe del que viene. Para él la burka sería objetivo de estremecidos textos amorosos.

En efecto, el dejo castizo de muchas de las metáforas lopezvelardianas viene de la raíz morisca del español y su estética tiene algo de Alhambra verbal. No tiene, en cambio, casi ningún rasgo indigenista, aunque mencione a Cuauhtémoc, menos de nostalgia por lo prehispánico, para aquellas fechas ya naciente en el muralismo y en los trabajos de investigación y traducción. No hay nada telúrico en su tono, todo —hasta lo salvaje— es civilizado. Por eso —y los historiadores lo han mostrado con documentos—, no fue insensible a la revolución social que le tocó vivir y considerarlo un reaccionario es un absurdo. Su sensibilidad era claramente moderna, y ante los resquicios que la barbarie encontraba en la revuelta, él manifestaba un sentido de la civilización muy acentuado.

Una cultura, como todas, construida con base en códigos de comportamiento, debía servir de dique para esa violencia. Pero los códigos son más que una pura convención, tienen un contenido ético que sustenta su sentido. En esa dirección *La suave patria* tiene que ver con la necesidad de erigir una

encarnación de la idea nacional en un momento concreto de evolución civil. Los arcos alegóricos en el barroco tenían también ese sentido. Y en su elaboración está cifrada la tradición de la cual parte y el horizonte al cual se dirige. En el contexto del muralismo o de la Novela de la Revolución, la poesía daba un trazo más sutil a la búsqueda de un imaginario colectivo. Tiene la poesía algo de feria —la ruleta de mi vida— y cada imagen puede ser interpretada de muchas maneras sin agotar su misterio.

Volvemos a la diferencia entre secreto, milagro y misterio. Lo primero se centra en lo sorpresivo y novedoso de la imagen, por lo que cuando se va asentando en el imaginario colectivo se va volviendo clara y transparente (un buen ejemplo sería: "la falda bajada hasta el huesito", como cifra de recato y seducción). Esas imágenes, no exentas de retórica nacionalista muy fechada, se superan a sí mismas en su pertinencia y precisión. Y en el sentido paródico que tienen. No es otro el sentido del joven abuelo, que además muestra la plena conciencia que tenía López Velarde de lo que decía, pues lo precolombino era justamente algo históricamente muy reciente. Sin embargo hay otras —la erótica ficha de dominó, las campanadas que caen como centavos o, de forma paradigmática, bajo el enigma de los guantes negros— que van del milagro al misterio.

Sus desencuentros con Alfonso Reyes, documentados por la crítica, venían de que el surgimiento de esa nueva estética le parecía al regiomontano demasiado abrupta. *La suave patria* le resultaba evidentemente una parodia muy cruel de las intenciones patrióticas y nacionalistas más nobles, y de paso también una parodia de lo que él hacía (y, dicho de paso, siguió haciendo), por eso le parecía todavía más cruel que

fuera tomado como un poema fundador. De su obra poética, empero, se le escapaba el secreto al no compartir las claves de una sensualidad fúnebre, incluso, algo macabra, así como las convenciones de respeto y prevención ante lo femenino, la estética del poeta célibe, habitual visitante de los prostíbulos. Las contradicciones de Reyes se situaban en la página, las de López Velarde en la persona. Y eso marcó su nivel de profundidad en la poesía.

En las dialécticas de la oscuridad y la luz en que la poesía se precipitaba a la necesidad de una estética clásica, es decir, reconocible, que se pudiera enseñar al pueblo, la representaba González Martínez. El poeta era un ser anómalo, pero no a la manera de los arrebatos místicos, más exhibicionistas que reales de Amado Nervo, de los cuales, sin embargo, bebió López Velarde, pero él no era un raro sino un taciturno, y un taciturno que estaba ya más cerca de un hombre de letras. Fue justamente la luz y el colorido lo que impidió que Tablada fuera reconocido como una figura central: frente a la melancolía el cosmopolitismo teñido de exotismo. Pero al lector le parecía trivial, como el erotismo delicuescente y perverso de Efrén Rebolledo, que por su evidencia e inmediatez le resultaba sin embargo más atemorizante. López Velarde había conseguido en unos cuantos poemas volver natural y misterioso lo que en el autor de *Caro Vitrix* era teatralización. De un erotismo extremo se pasa a uno interno, interiorizado.

Para entender el milagro de la poesía de López Velarde hay que leer a algunos de sus contemporáneos, como el padre Manuel R. Placencia. Leer a los autores menores es, para los buenos aficionados a la poesía, un enorme placer, pues ellos saben que la presencia de las grandes cumbres de la literatura se disfrutan mucho más con todas sus resonancias. Y

si la grandeza de un escritor como López Velarde nos da la impresión de ser un milagro, saber que ese milagro tiene raíces y ecos en obras a veces olvidadas como la del autor de *El libro de Dios*, nos lo vuelve humano. Una de las cosas en la que tenemos que insistir, los críticos, es en volver a nuestro pasado con los ojos limpios: y releer la poesía religiosa mexicana es una tarea imperiosa. La connotación católica, preponderante entonces y hoy despreciada, es muchas veces una losa difícil de levantar y nos priva del placer de muchas lecturas.

Frente a eso hay que repetir que gran parte de nuestra poesía se escribe e inscribe en ese viaje religioso, con diferencias tan fuertes como las que hay entre Nervo y Othón. Y que el trazo que va de ellos al día de hoy, pasando primero por Placencia y Francisco González León, después por Carlos Pellicer, Concha Urquiza, Manuel Ponce, Alí Chumacero, Enriqueta Ochoa, Guadalupe Villaseñor y Gabriel Zaid hasta llegar a José Ramón Enríquez y Javier Sicilia, es verdaderamente sorprendente.

Esos poetas semiolvidados por la desmemoria de la actualidad suelen ser pasto de estudios académicos que no los regresan a la actualidad, pues aceptan como adecuado ese olvido y no promueven su lectura. La Revolución mexicana y, sobre todo, esa especie de posdata que fue la Guerra Cristera, marcaron una tendencia política que acabó siendo literaria: la secularización de nuestras letras. Si bien una obra literaria no adquiere valor por ser religiosa, tampoco lo pierde por ello, y esta última parte del enunciado no fue bien comprendido, y es evidente que más allá de que todavía en autores como Juan Rulfo, Antonio Alatorre y Vicente Leñero, la presencia de lo religioso es un hecho fáctico, incluso por la educación y formación de algunos de ellos en los seminarios católicos en esa

época de las mejores escuelas del país, la poesía mexicana se *profanizó*, y la presencia religiosa se volvió ausente o indirecta.

Desde esa perspectiva religiosa es natural que la poesía, al contrario de la narrativa, se situara durante la Revolución del lado de esa íntima tristeza reaccionaria, que el poeta jerezano describió perfectamente. Pero si la evidente raíz vanguardista que había en él, con su radical transformación del modernismo, hizo que López Velarde quedara, oh paradoja, como nuestro poeta nacional, otros cercanos a él en su temperamento o en su léxico, en sus inquietudes y en su búsqueda formal, quedarán relegados al desván de lo beato. Nada más equivocado. Sin embargo, los ejercicios críticos hechos para remendar ese error no han conseguido revertir o nivelar el sentido político de esa tendencia, apoyada en un nacionalismo comecuras.

Es cierto que la Iglesia como institución ha abandonado, en parte, ese papel cultural a cambio de conservar el poder político que tiene de facto. Habría, además, que decir que, en general y sobre todo en español, la poesía de impronta religiosa tiene un carácter profundamente renovador, precisamente, porque se tiene que liberar de las limitaciones que el conservadurismo de la Iglesia le impone. Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Teresa de Ávila tuvieron y, a veces, todavía tienen, un cierto aliento herético. Y es desde allí que hay que leer a Placencia: esa lucha por decir lo indecible.

Es evidente, no sé si alguien lo haya dicho ya, que un poema como "Ciego Dios", con su genial íncipit: "Así te ves mejor, crucificado", haría las delicias de un análisis freudiano, pero a nosotros nos interesan más otros asuntos de su poesían que el sadomasoquismo que aflora en ocasiones, por ejemplo el uso métrico, las rimas y el léxico. De esto último es notorio el poema "El libro de Dios", donde usa dos veces el

verbo desmorecer, extraño verbo que, sin embargo, comprendemos de inmediato, su fuerza es enorme. La definición del diccionario de la RAE dice "1. prnl. p. us. perecerse (padecer con violencia una pasión o afecto). 2. prnl. p. us. Dicho de la respiración: Perturbarse por el llanto o la risa excesivos". Exacto, aunque como en todo buen poema, la palabra excede a su significado en el diccionario.

Lo verdaderamente interesante es lo siguiente: el uso fue recogido por vez primera en ese diccionario en 1925, al año siguiente de la publicación del libro en que se incluye ese poema y del cual toma el título y, además, de los otros dos que publicó en vida: fue poeta de una sola fecha. Si López Velarde murió literaria y biológicamente en 1921, Placencia literariamente lo hizo cuatro años después, aunque viviera biológicamente muchos años (en que los pocos poemas que escribió apenas se empiezan a conocer).

Podría también, en la vía paródica, señalar que construye la primera estrofa de dicho poema con una rima en "ano", que ningún profesor de versificación recomendaría y que, sin embargo, funciona extraordinariamente bien. Si me he detenido en el poema es también por su último verso, un verdadero programa vital y estético: "Tan sólo aguardo que tu amor me enferme." Placencia, al revés de López Velarde, no tenía el genio de la rima y muchas de ellas son ripiosas y facilonas, lo sorprendente es que el poema se sostiene en ellas a pesar de ellas. Trato de explicarlo: en el principio de "Pasionaria" rima frío, río y rocío, en la estrofa final del mismo poema, frío, río y mío. Se trata, sin duda, de un oído torpe si no lo leemos con cuidado y si, como hago yo, lo saco del contexto de la estrofa. Pero si atendemos a otra facultad de su poesía, mucho menos común en la época, la de la rima interna, la cosa cambia.

Se puede sentir la diferencia entre el monocorde final de verso y las rimas internas entre entume y duerme y entre cielo y eterno, o incluso las rimas "climáticas" entre nevar eterno e invierno, mucho más sofisticadas que las otras. Placencia, por un oído formado en la tradición religiosa, pero deseoso de nombrar sensaciones y sentimientos que nacen de la contradicción de un sentir planificado, excede el uso y apunta a otros niveles, y así nos revela el sentido en que la imposible manifestación vanguardista de la época en México se concreta en una poesía religiosa muy extraña, enfermiza si se quiere, pero de gran profundidad.

Todo lo dicho anteriormente tiene que ver con la riqueza de registros que la lírica mexicana tiene en las primeras décadas del siglo XX y que debe ser recuperada, en una época, la nuestra, en que las maneras de hacer poesía parecen limitarse a una idea un tanto caduca de lo moderno. La conmoción social afectó profundamente a una literatura que apenas empezaba a alcanzar una cierta estabilidad burguesa con el Modernismo, y en especial, a la poesía la puso ante un dilema falso: tradición o vanguardia. Ese dilema, sin embargo, no se resolvió en aquellos años, no lo fue para Tablada, ni para López Velarde ni para Efrén Rebolledo, lo fue un poco más para Placencia, como lo fue su vida, trágica en lo familiar —temprana muerte de padres y hermanos, paternidad de un sacerdote. Y su poesía fue no tanto olvidada —al final de su vida algunos escritores importantes lo visitaban, entre ellos el joven Agustín Yáñez— sino algo peor: una pieza de museo.

Fue un poco después —Efrén Rebolledo muere en 1929— cuando la poesía mexicana empezó a ser juzgada como unívoca cuando no era esa su naturaleza. Ni Tablada, ni González Martínez, ni Reyes, ni López Velarde, ni Rebolledo,

ni Placencia ocupaban un norte en la cambiante rosa de los vientos que indicaba el camino de nuestra lírica.

SÓLO NOS QUEDAN LOS BÁRBAROS

Antes de que doblara el siglo en el calendario, en 1898 nace Renato Leduc que aportaría el polo de la heterodoxia poética, y daría paso a una noción más profunda de lo raro y lo anómalo que, a partir de él, la crítica busca con denuedo, sin encontrarlo muchas veces, para relativizar la condición patriarcal del verso mexicano.

Así, los árbitros tutelares —Tablada, González Martínez, Reyes— cambiaban cuando un nuevo árbitro los relegaba al olvido. El caso más notorio fue la exclusión, en 1966, de *Poesía en movimiento* del segundo y la reivindicación paralela del primero. Las luchas estéticas reflejaban también luchas de poder. Y uno de los rasgos que caracterizan a la heterodoxia poética es precisamente que no le interese la lucha de poder. Pero en términos históricos, la dialéctica de tendencias estéticas entre los Contemporáneos y los Estridentistas, en los veinte y treinta, no puede ni quiere (ni tal vez deba) incorporar al tablero una pieza como la que representa Renato Leduc, de la que nos ocuparemos más adelante.

Volvamos una vez más a López Velarde. Octavio Paz formuló, sin mucha consistencia, la idea de una tradición de la ruptura. Su mejor expresión ensayística está en *Los hijos del limo*. Pero creo que muchas veces confunde relevo con ruptura. No la hubo entre los escritores del Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos, como no la hubo entre estos y la generación de *Taller*, ni entre ésta y la de *Tierra Nueva* o la de la

Revista Mexicana de Literatura. Creo, en cambio, que paralela, al margen o subterránea a la tradición y sus relevos, hay una secuencia de obras heterodoxas que atraían mucho a Paz, pero a los cuales no les formuló ni les buscó condición de continuidad.

Entre ellos una de las más fascinantes escrituras es la de Leduc. Mientras que Maples Arce o Liszt Arzubide forman parte de un movimiento pendular entre la vanguardia y el clasicismo, planteamiento claramente histórico y secuencial, Leduc no está en ese movimiento ni en esa secuencia. Si la óptica se modifica y en lugar de ver esa ruptura como parte de la secuencia histórica, mirada que mediatiza el calado del cambio al volverlo cuestión de evolución, y la ruptura la situamos espacialmente, es decir, entre los escritores de un mismo periodo, resulta más enriquecedor el paisaje de estéticas prevaleciente. Por ejemplo, Carlos Pellicer entre los Contemporáneos.

Una posición todavía más radical es ver las continuidades y las rupturas en un mismo autor a lo largo de los años. El caso de Paz es evidente: es y no es el mismo poeta quien escribe *Piedra de sol*, *Blanco* y *Pasado en claro*. O en Pellicer, la unidad entre sus dos *Esquemas para una oda tropical* escritos con diferencias de muchos años, o el José Gorostiza de *Canciones para cantar en las barcas* y el de *Muerte sin fin*. Los escritores establecen diferencias, antes que con otros escritores, consigo mismos. Las rupturas son internas antes que históricas.

López Velarde tiene 22 años cuando empieza la Revolución. Conoce a Madero y ese encuentro lo marca profundamente, tanto como la muerte violenta del político tres años después. El joven Ramón reunía todos los rasgos arquetípicos de la época: educado en un seminario, sigue la carrera de

letras, abandona su Jerez natal y vive en Zacatecas, San Luis y Aguascalientes, además de en la Ciudad de México. La violencia sin aparente sentido de los primeros años de la Revolución lo afecta profundamente, sus veleidades políticas no compaginan con la lucha armada y pronto esa "íntima tristeza reaccionaria" que volvería famoso uno de sus poemas, le anuda la garganta y hace que la poesía que empieza a escribir a partir de 1915 y que publica a cuenta gotas en revistas, suene totalmente distinta de la de otros escritores, su condición de arquetipo se rompe en mil pedazos permitiendo la aparición de una estética a la vez juguetona y llena de apuntes que calan en la realidad, en donde las mujeres son el eje de un erotismo trasnochado y mortecino que se resuelve en una intensidad quemante.

El español descubre en los tonos de *La sangre devota* (1916) un registro amoroso que los románticos habían ignorado y que sólo Amado Nervo, el poeta mexicano más leído de su tiempo, había intuido en breves momentos. La influencia de un modernista bizarro, Lugones y su *Lunario sentimental*, le facilita la entrada a una sintaxis y sobre todo a una forma de calificar llena de inspiración. No deja de sorprendernos que siendo tan extraño su estilo —por más que se haya querido vincular su novedad con algunos poetas contemporáneos suyos, de vena católica, en México, como Alfredo R. Placencia (1875-1930) y Francisco González León (1862-1946), o incluso de modernistas tardíos como Luis Carlos López (Colombia, 1883-1950)—, ocurra una más o menos rápida aceptación por el medio literario, muestra de que había alcanzado una importante sofisticación preceptiva.

Desde luego que la vanguardia, sobre todo la que le llega a través de Lugones, sumada a la formación católica, resul-

tan muy importante para él y su estilo, como lo serán —quién más, quién menos— para prácticamente todos los poetas mexicanos importantes de la primera parte del siglo XX. También es cierto que su formación provinciana en Jerez lo dotó de léxico y sensibilidad, pero toda esa mixtura tuvo al contacto de las ciudades ya mencionadas un florecimiento radical.

La ruptura en la sensibilidad puesta en juego en el poema es absoluta, aunque conserve dejos estilísticos y convenciones de una tradición lírica muy sólida. El hecho de que rápidamente se percibiera nos habla de una cultura lectora atenta y preparada, pero también dispuesta y hasta necesitada. Con *Zozobra* (1919) tiene ya un lugar entre los grandes del momento, casi todos ellos mayores en edad —pienso en Tablada y en González Martínez— y gana una cierta celebridad.

Las circunstancias provocan, sin embargo, que el fluir de la historia le imponga su ritmo. En 1921, afectado según parece por una debilidad debida al trasnoche, tal vez aquejado de sífilis, y con seguridad deprimido, muere en la Ciudad de México a los 33 años el 19 de junio. Pocos días antes había revisado las pruebas del poema que le daría una inmensa celebridad, *La suave patria*, que aparecería unos días después de su fallecimiento en la revista *El Maestro*.

Sin duda la circunstancia cuenta: el proyecto vasconcelista empezaba desplegar sus alas —y esa revista fue una pieza fundamental—, el poeta muerto joven —a la edad en que muere Cristo— se vuelve un paradigma. Se dice que al entonces todopoderoso Álvaro Obregón le gustaba la poesía y que eso contó también en la proyección que se le dio como poema nacional. Un sólo poema cubría el hueco dejado por una poesía de la Revolución que nunca fue escrita o que conoceríamos muchos años después, como la "Oración del 9 de

febrero", página autobiográfica que se acerca a la poesía, escrita por Alfonso Reyes.

El poeta de las minorías se vuelve de la noche a la mañana un poeta nacional, editado en una revista de un tiraje enorme para la época —20 000 ejemplares— y sus barrocas imágenes, sus extrañas rimas, sus metáforas crípticas pasan a estar en boca de todos.

Es inevitable preguntarse al empezar el siglo XXI cuál es la relación de la poesía mexicana con López Velarde, escritor en el que todos coinciden en señalar el origen de la modernidad de nuestra lírica. Creo que los nuevos poetas no lo leen o lo leen por obligación, que es una manera equivocada de leer. Lo consideran una asignatura que hay que aprobar, por eso se le suele leer en un contexto histórico, aunque sus tres lectores más importantes en el siglo XX —Villaurrutia, Paz, Segovia— consigan en algún momento de sus ensayos, apartarlo de la concatenación de la causa y el efecto para establecer su condición de excepción.

Decir que López Velarde es un poeta inactual parece verdad de Perogrullo: hace más de noventa años que murió y desde entonces mucha agua ha pasado bajo el puente lírico. Pero como toda verdad de Perogrullo es no una equivocación, sino algo muy distinto: una verdad equivocada. Cuando uno termina de leer el libro que sobre *La suave patria* escribió Víctor Manuel Mendiola, que reúne y resume las abundantes lecturas que a lo largo de los años se han hecho de la obra del zacatecano, la sensación que queda es que ha sido mal leído, que no se abandonan las anteojeras contextuales del nacionalismo para situarlo como uno de los grandes poemas fundadores del siglo XX.

Lo que nos lleva de regreso a la historia: es también fuente de rupturas y tradiciones, la lectura de un mismo texto en diferente contexto, ya sea geográfico, ya sea temporal. Este último es el más frecuente. De allí lo interesante de establecer cronologías y secuencias de las lecturas que hacen los lectores y críticos. Se ha insistido mucho, no en el terreno de la poesía sino en el de la narrativa, cómo se leyó a Rulfo en un primer momento y cómo se le lee ahora, y se sugiere que hay un abismo. No es tan cierto. Hay, sí, un reacomodo, pero bastante explicable y sin sobresaltos. Leer *Muerte sin fin* en la fecha de su publicación (1939) y leerlo 60 años más tarde, a punto de terminar el siglo XX, no es lo mismo, pero no, o no sólo, porque se acumulen lecturas sino porque el lector le pide al texto cosas distintas y éste se las da. Una de las razones para dejar de leer ciertos poemas, en su momento muy famosos, o novelas, ya mencioné el caso de Vargas Vila, es porque pierden esa capacidad de dar, ya no responden a lo que se les pregunta, se han vuelto mudos. O, peor, se les hace decir cosas que no dicen. Ni *La suave patria* ni *Muerte sin fin* parecen agotarse, en parte por la estrategia de lecturas que ellos mismos provocan, no exentas de malos entendidos. En el caso de la obra de López Velarde su uso retórico y demagógico complicó las cosas en los años inmediatos a su publicación.

ULISES REGRESA

LOS CONTEMPORÁNEOS

Si la narrativa había conseguido, de manera similar a la pintura, a través de los muralistas, sintonizar con el México postrevolucionario, en la etapa de consolidación de 1920 a 1930, la poesía tuvo una historia distinta. Ya lo anticipaba la visión irónico-crítica de Ramón López Velarde en *La suave patria*, publicado en 1921 y que rápidamente fue adoptado como el poema civil que aquella época requería, de forma paralela a lo que sucedió con la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Culminación de una búsqueda realista que venía de varias décadas antes la novela de Azuela era también el principio de una nueva forma de narrar y de una actitud ante la realidad como materia narrativa.

La poesía, sin embargo, a diferencia de la novela, ocupa en el terreno del imaginario colectivo un lugar más profundo, es —como género y práctica— el depositario de la cultura con mayúscula. Es evidente que todo género cuando alcanza altas cuotas cualitativas es creación en estado puro, pero también es verdad que la narrativa, encarnación de la modernidad, representa el porvenir, mientras que la poesía representa no sólo el pasado sino el tiempo mitológico, esa Arcadia de la presencia del sentido, misma que la Revolución mexicana parecía haber hecho pedazos.

El Modernismo, que también había practicado la narrativa, sobre todo el cuento, había sutilmente desplazado la prosa hacia el sentido lírico. La búsqueda de verosimilitud naturalista de escritores como Inclán, en *Astucia*, o Payno en *Los bandidos de Río Frío*, no consiguió arraigar el realismo narrativo entre los lectores. Sólo con *Santa*, como ya se dijo, la novela alcanzó un cierto grado de paradigma nacional y colectivo, imponiendo el sello de agua del melodrama, al volverlo casi característica propia de México, primero en la novela y después, de forma más notoria, en películas y telenovelas.

En cambio, la poesía conservó un sitio relevante en ese imaginario colectivo, lo que la llevó de forma casi natural a encarnar una concepción de la cultura distinta, menos masiva, y en muchos casos conservadora, sin la simpatía que tuvieron otras artes por la ideología revolucionaria. López Velarde la había definido como "una íntima tristeza reaccionaria". Pero, como se vio al ocuparnos de este poeta, la situación era mucho más compleja que una dicotomía ideológica representada por dos géneros literarios, como también se trató de hacerlo con la pintura mural y la de caballete.

Casi como en un cumplimento cabal de la oscilación por décadas, a la generación del Ateneo prosiguió la generación de Contemporáneos, la primera comprometida con un cambio de mentalidad y con la práctica del pensamiento y la literatura en contraste con su sociedad, a través del pensamiento en el aula —Antonio Caso— o la acción en la institución o en la plaza pública —José Vasconcelos—, los Contemporáneos escogen el salón, el teatro y la publicación para minorías. Mientras que Vasconcelos impulsa una publicación como *El Maestro*, de gran tiraje y aspiración educativa, dirigida a los docentes, los Contemporáneos fundan revistas

para minorías, como *Ulises* y *Contemporáneos* —de la que toman su nombre como grupo— y *Examen*. Entre estas tres revistas se juega una apuesta fundamental de la cultura mexicana: la correspondencia y sincronía entre una cultura popular —o de masas— y una alta cultura.

La visión política de grandes registros y el talento expresivo de Vasconcelos —y en general de todos los miembros del Ateneo— hacen que convivan ambas posturas en una simbiosis complementaria: la salud de la alta cultura se apoya en una cultura popular con considerable densidad y genio, para configurar la idea de nación que necesitaba el país para su pacificación y cohesión. Su uso educativo venía y será una marca permanente en el siglo XX, acompañado de un uso político en el que se mezclarían legitimidad y demagogia.

Si la aparición de *La suave patria* había representado el surgimiento de una flor maravillosa en medio de un desierto tan árido, como podía ser nuestra poesía después de diez años de Guerra Civil, a su saga surge no una flor sino un vergel lírico que muestra que bajo aquella aridez existía interés, atención y necesidad de poesía. Lo que ocurre es en cierto sentido milagroso, pero la historia y la tradición no son cosa de milagros sino de razones y causalidades, así se tenga presente que no explicarán del todo el surgimiento de la obra.

Una de las características de muchos de los escritores agrupados en Contemporáneos fue la precocidad. El mejor ejemplo es Carlos Pellicer. Sus primeros poemas, apenas con un poco más de veinte años —había nacido en 1897— sorprenden por su calidad y sus libros son desde el inicio extraordinarios, como tocados por la gracia, distintos a lo que se había escrito en el siglo XIX, o durante las dos primeras décadas del siglo XX, se emparentaban naturalmente con

lo que las vanguardias hispanoamericanas daban a conocer por entonces. Pellicer era un lector enterado y conocía lo que hacían sus pares en Madrid y en Buenos Aires, en Santiago de Chile y en Bogotá, lo que se traduciría después en una visión latinoamericana y en su militancia en el vasconcelismo. Pellicer es un escritor longevo —murió en 1977, poco después de cumplir ochenta años—, sobre todo en el marco de su generación, y mantuvo una producción literaria constante y de gran calidad a lo largo de toda su vida.

A diferencia de sus compañeros de aventura literaria, Pellicer fue un poeta luminoso, nada vinculado a la condición crepuscular de nuestra lírica señalada por otro poeta del grupo, Xavier Villaurrutia. Fue también el que mayor prestigio internacional consiguió en vida. Su capacidad verbal y su genio visual —sus poemas tienen algo de pinturas sonoras— lo llevó a ser bautizado como poeta de los trópicos. A diferencia de la lírica de fines del XIX y la primera década del XX, ligada fundamentalmente a la meseta y al altiplano, a paisajes más bien áridos, Pellicer le dio carta de verosimilitud poética a la selva tabasqueña, a la vegetación telúrica y a la condición de la naturaleza como metáfora del cuerpo —ejemplo: las guanábanas como bolsa de semen de los trópicos. Sus dos *Esquemas para una oda tropical*, escritos con casi cincuenta años de diferencia, son un buen ejemplo de esa condición solar y genésica de su poesía:

> La oda tropical a cuatro voces
> ha de llegar sentada en la mecida
> que amarró la guirnalda de la orquídea.

Vendrá del Sur, del Este y del Oeste,
del Norte avión, del Centro que culmina
la pirámide trunca de mi vida.

Yo quiero arder mis pies en los braseros
de la angustia más sola,
para salir desnudo hacia el poema
con las sandalias de aire que otros poros
inocentes le den.

Pellicer es nuestro "gran poeta" en el sentido que usamos la palabra al referirnos a Neruda, el autor de una lírica que parece un río incontenible, un fluir genésico de las aguas verbales, en donde las metáforas brotan de la tierra o caen del cielo como un don de la naturaleza. Fue, sin pronunciarse militantemente, nuestra aportación a la vanguardia. No vivió para la poesía sino inmerso en ella. Supo traducir su riqueza verbal en poemas de amor notables que concentraban en las cosas y en la naturaleza todo su sentido: "Era mi corazón piedra de río". El peso acentual sobre ese "mí" que afirma la pertenencia, no es en ningún momento expresión de un egoísmo o una autocontemplación.

La comparación de su libro *Colores en el mar y otros poemas* (1921) contrasta enormemente con *La suave patria*, ambos publicados casi al mismo tiempo. Al poeta que celebra la provincia y los patios de la casa con su pozo y sus brocales responde el poema a cielo abierto, mojado por el mar y, como las manos llenas de color. Frente al pájaro de oficio carpintero, el colibrí o el tucán, la guacamaya y el loro. Sin embargo, en "el relámpago verde de los loros" del zacatecano se asoma ya la limpia mirada del tabasqueño. Pero los poemas de Pellicer,

además de ser naturaleza, son por ello naturales, creaciones de un Dios verbal que toma al hombre como instrumento. Y el río de imágenes no se secará nunca. Pellicer escribió prácticamente hasta el día de su muerte textos de alta calidad lírica.

Su militancia vasconceliana lo llevó a buscar ser el poeta de América, búsqueda que compartió con Neruda y a fundar su magisterio en la poesía en estado natural. Su catolicismo lo llevó también a cantar con fervor el milagro de la vida y las liturgias cotidianas. A diferencia del chileno, le interesó menos el mito que la realidad y cuando cantó, como un poeta de plaza pública, lo que no era en esencia, a los héroes patrios, fueran Cuauhtémoc o Bolívar, no los volvió demagogia al humanizarlos. Y del contraste señalado antes, entre el barroco de *La suave patria* y el de *Horas de junio,* se desprende su principal cualidad: la luz —ese sol de sol a sol que un poeta en su cauda, José Luis Rivas, cantaría 60 años después en *Tierra nativa*.

De forma paralela, el otro extremo del abanico estético del grupo sin grupo, lo ocupa José Gorostiza, su coterráneo —también tabasqueño, había nacido en 1901 y sólo publicaría en vida dos libros de poemas, *Canciones para cantar en las barcas*, en 1925, y *Muerte sin fin*, en 1939. El primero, extraordinaria colección de pequeñas canciones con aire popular, en las que se anticipaba a lo que en España harían Federico García Lorca y Rafael Alberti. El parecido, sin embargo, era más bien aparente, pues Gorostiza estuvo marcado por un signo distinto. Frente a la facilidad y felicidad de los españoles, el mexicano se sumiría en el sufrimiento de la escritura de un poema único, lucha cuerpo a cuerpo contra la página estrellada de Mallarmé y la angustia de la página en blanco de Valery: *Muerte sin fin*, una de las catedrales líricas del siglo XX.

Canciones para cantar en las barcas aprovecharía la enseñanza de Tablada en su manejo de las imágenes y la de Pellicer, en su libertad visual para construir artefactos verbales que en su materialidad se vuelven casi abstractos. Los poemas tienen algo de cristal de roca y su mineralidad es la otra cara de la naturaleza lírica pelliceriana. Frente a la flor vegetal, la flor mineral, frente a la guanábana, el cristal de roca. Pero ese cristal se vuelve diamante en la cocción mental, en la altísima temperatura en que se cocina su sentido.

Desde sus *Canciones* Gorostiza dibujó características y necesidades de toda la generación: capacidad de síntesis, manejo muy brillante de la imagen y su transformación metafórica, un lirismo juguetón y cruel a la vez. Si bien, en ciertos momentos, el libro goza de una luminosidad deslumbrante, su tono general es melancólico, sombrío, con una luz teñida de una alegría triste. Después de ese primer libro, el autor estuvo quince años escribiendo *Muerte sin fin*. En el mismo lapso, Pellicer escribió diez libros. Es lógico, el río de lava fluye lentamente y sólo se solidifica —se fragua— cuando su temperatura es tan alta que su destino es enfriarse en jardines de piedra.

La idea de la muerte teñiría la obra de todo el grupo, experimentada de diferentes maneras, pero caracterizada por ese tono distanciado de una larga meditación en verso. La influencia del poema ha sido enorme, y es tal vez una pieza más determinante que *La suave patria* en esa tradición mexicana del poema extenso, que nos viene del barroco, y en especial del *Primero sueño* de sor Juana. Hay que recordar que en España, una generación paralela, la del 27, rendía homenaje a Luis de Góngora, mientras que en México ese barroquismo pasaba por los siglos virreinales y su reescritura arquitectóni-

ca. Hay poemas de Pellicer —por ejemplo, sus "Cosillas para el nacimiento"— que parecen modestas e iluminadas iglesias franciscanas, mientras que *Muerte sin fin* será la catedral de un barroco moderno.

Los principales poetas mexicanos del siglo XX han escrito sobre Gorostiza y diferentes asedios, desde los más puramente académicos, de Mordecay S. Rubín, estudio pionero, al extenso libro *Entre la redención y la catástrofe* de Evodio Escalante, han tratado de, si no agotar sí clarificar su sentido. Pero es inacabable, pues ese sentido radica en su forma, en su extrema formalización, aprendida en López Velarde, pero llevada más allá, un altar a la fugacidad de la permanencia. En todos los Contemporáneos la huella de la Revolución es perceptible: la violencia hizo evidente un mundo perecedero, y más que perecedero, putrescible, carroñero, antítesis de lo humano, que se caracteriza justamente por el respeto a la vida en ese diálogo quevediano con los muertos y los libros.

Tanto Pellicer como Gorostiza, cada uno a su manera, al publicar sus primeros libros, tienen en mente una condición colectiva de la poesía, se dirigen a un público. Cierto: específico, pero un público que además de la especificidad que le da la educación como elemento para disfrutar de esa poesía, tiene también una condición social que se traduce en cierta teatralidad. No hay que olvidar que el grupo surge en su frágil unidad en torno a un proyecto teatral, *Ulises*, y que varios de ellos escribieron teatro, aunque con desigual fortuna. Los concentrados poemas de Pellicer en esa época y las canciones de Gorostiza, si tienen algo de cantadas, es decir, de poder ser leídas en público, se debe a esa condición teatral. El primero hará después mucha poesía para la plaza pública, mientras que el segundo se sumirá en el abismo de la página

y el escenario será la conciencia y/o la inteligencia, a la que calificó, con precisión de cirujano sicológico, como "soledad en llamas". Y agregaría: "Que todo lo consume sin crearlo".

Entre la publicación de *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin*, no sólo se delimita la breve, pero muy influyente obra lírica, sino que de alguna manera se establecen también los marcos en los que la obra del llamado grupo sin grupo o archipiélago de soledades establece el corpus fundamental de su obra. No hay que olvidar que, además de la importancia de su obra en el terreno estrictamente literario, muchos de ellos —el propio Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen— trabajaron en instituciones del Estado —Secretaría de Educación Pública, Secretaría de Relaciones Exteriores, Instituto Nacional de Bellas Artes— y en puestos de alto nivel.

Ulises es el personaje clave. En el astuto griego hay una versión helénica del hijo pródigo (así se titularía una importante revista en los años cuarenta, dirigida por Xavier Villaurrutia), sólo que el griego no regresa al hogar de sus padres, amor filial, sino a los brazos de su mujer, amor carnal. *Ulises,* el grupo teatral y la revista, se forman en torno a su mecenas e impulsora Antonieta Rivas Mercado, figura trágica, suicida, amante de Vasconcelos, hija de uno de los principales arquitectos porfiristas. En sus puestas en escena, el teatro Ulises buscaba restaurar, aunque en realidad estaba inaugurando, una paz social que permitiera la cultura de minorías. Sus intenciones no eran didácticas, como si las fueron las de los narradores realistas y los pintores del muralismo.

No obstante, tampoco fue una cultura aristocrática en el sentido en que la promovía una élite en el poder y con una ideología definida. El experimento teatral, con algo de fies-

ta estudiantil, tuvo un efecto revolucionario para la cultura mexicana. Y sembró una importante vocación teatral entre los escritores del momento y a lo largo del nuevo siglo. Ese nombre y esa figura central, Ulises, sirvió también para bautizar la revista que los dio a conocer como grupo, bajo la dirección de Salvador Novo.

Ulises, a pesar de ser una revista primeriza, es de una calidad notable y prefigura lo que después sería *Contemporáneos*. Los críticos, investigadores e historiadores del grupo señalan que la nómina de sus integrantes la dicta el índice de las revistas. En todo caso, más allá de las variantes, a veces caprichosas, el grupo está formado por Pellicer, Gorostiza, Novo, Villaurrutia, Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Jaime Torres Bodet. Es importante señalar que, a diferencia del grupo del Ateneo, donde los poetas fueron escasos, en este sólo hay poetas (aunque después se han incorporado algunos narradores y pintores).

Precisamente lo que caracteriza a *Contemporáneos* como revista es la necesidad de trazar la esfera estrictamente creativa del fenómeno literario. No, como se ha dicho con insistencia y mala fe, de desprender y aislar el asunto de lo social, sino de establecer los parámetros en el que todo gesto creativo debe ser juzgado. Los mejores retratos del grupo, entre los que destaca *Los Contemporáneos ayer* de Guillermo Sheridan, cargan un poco las tintas en el aislamiento que tuvieron con lo social, pero el asunto tiene muchos matices.

El sentido social de los Contemporáneos era evidente, pero también lo fue que su concepto de sociedad no pensaba siquiera en la palabra “colectividad”, menos en “todos”, con ese uso retórico tan peculiar que la política mexicana de entonces le daba. Ni siquiera se acercaba a los “muchos”.

Cuando el conato de polémica entre Neruda y Juan Ramón Jiménez, la inmensa mayoría enfrentada a la *inmensa minoría*, la paradoja formulada por Jiménez fue bien apreciada por el grupo sin grupo —la misma expresión que los engloba y subraya sus diferencias incluye esa búsqueda de lo cultural y social a través de las minorías— y Villaurrutia terció con humor, al decir que él también escribía para la mayoría, siempre y cuando la mayoría fueran unos cuantos.

Un elemento curioso de esa vocación de grupo, que parece también tener su réplica en la generación del 27 en el ordenamiento por parejas complementarias y antitéticas: Novo y Villaurrutia, Jorge Cuesta y Owen, Pellicer y Gorostiza (similares a las formadas en España por Pedro Salinas y Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados, Federico García Lorca y Rafael Alberti). Y en cierta manera se podrían proponer otras: Enrique González Rojo y Bernardo Ortiz de Montellano, o cruces entre ellos, como el más que evidente entre el autor de *Muerte sin fin* y el autor de *Canto a un dios mineral* (Jorge Cuesta).

Enrique González Rojo nació en 1899. Hijo del poeta Enrique González Martínez fue, sin duda, un factor de continuidad de la estética posmodernista, a la vez que un puente entre generaciones y personalidades. Empezó muy joven a trabajar en revistas literarias, como *San-Ev-Ank* (1918) y *Revista Nueva* (1919) y se encargó de la sección literaria del periódico *El Heraldo* a partir de 1920, antes de participar en la fundación de *Contemporáneos*. Sus libros primeros, *El puerto y otros poemas* (1923) y *Espacio* (1926) tenían un ámbito común con los de sus compañeros de aventura lírica.

Con un genio menos evidente resulta más notoria por ello la tendencia a una estetización de la lírica popular con motivos marinos en su primer libro, y la voluntad paisajística, ya

con un dejo intelectual en *Espacio*. El peso de su padre, el poeta más admirado en la época, lastra, sin embargo, su vuelo lírico y publica poco en años posteriores y sólo de manera posterior a su muerte, en 1939, a los cuarenta años, víctima de leucemia, se conocen sus principales libros, entre ellos el *Romance de José Conde*, que apunta a una lírica de carácter nacionalista, poco cultivada por el grupo.

No obstante, ese poema, con su dejo popular, es un claro síntoma de que en Contemporáneos y en la poesía con tendencia nacionalista de la época había una preocupación común y una serie de puntos coincidentes. El otro ejemplo claro de esta línea es la literatura de Miguel N. Lira (1905-1961), novelista y dramaturgo de éxito, que en los años treinta inicia, además, una sobresaliente labor como editor. Su editorial Fábula publicaría algunos libros de Reyes, Novo y otros poetas de la época, incluidos algunos de españoles, cubanos y argentinos.

Lira, ubicado por los críticos en la generación de 1929, tuvo, sin embargo, una estrecha relación con los Contemporáneos, y aunque su fama la ganaría como narrador y autor dramático, su poesía tiene un gran interés, ya que en ella se percibe claramente la influencia de Ramón López Velarde, a quien llegó a conocer en la Preparatoria de San Ildefonso, y compartiría con González Rojo su vocación por la poesía con aires populares y, en especial, su utilización del romance. También es notable la coincidencia más que influencia con la lírica que escribía en aquellos años Federico García Lorca.

Lira desplazó su interés por el romance clásico español hacia el corrido mexicano e incluso hacia la poesía infantil. Entre sus obras más destacadas en el género lírico podemos mencionar *La guayaba* (1927), *Corrido de Domingo Arenas*

(1932) y *México-pregón* (1933). Aunque la poesía fue su vocación primera y la mantendría toda su vida, en años posteriores el teatro y la novela, con obras como *Donde crecen los tepozanes*, adscrita al género indigenista, y *La escondida* (de terma revolucionario) ocuparían su pluma.

Miguel N. Lira fue el puente entre los Contemporáneos y los Estridentistas. Significó el punto de unión entre las nuevas promociones —en especial la que se conocería como la generación de *Taller.* Lo fue en gran medida gracias a su labor como editor. Y fue también quien mejor se dio cuenta de que las búsquedas de la poesía mexicana, más allá de las cambiantes banderas ideológicas, se centraba en estéticas y usos formales —verso medido, formas tradicionales (décima, soneto, romance, corrido, verso libre, lira)—, pues la enorme impronta que el Modernismo había dejado en nuestra lengua, al verse renovada por las búsquedas vanguardistas, determinó un abanico de opciones muy grande.

Es llamativo que, retrospectivamente, el grupo de Contemporáneos, calificado de acrítico y defensor de una literatura pura, sea en realidad el fundador de una actitud crítica que personifican sobre todo Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, pero que está presente también en prácticamente todos ellos. Retoman justamente la herencia del Ateneo de México. Por ejemplo, se ha señalado la paradoja de que Jorge Cuesta, llamado la conciencia crítica de su generación, no publicará libros críticos en vida, sólo sus artículos y en revistas y periódicos. Ya antes, el Ateneo, a pesar de la importancia de ciertas publicaciones aparecidas durante la Revolución, como *Nosotros* (1912-1914), e incluso antes, como *Savia Moderna* (1906), había privilegiado y funcionado mejor de cara al lector a través de conferencias, cursos y textos periodísticos.

Por eso es necesario volver una y otra vez sobre el concepto y funcionamiento de la vanguardia en México en aquellos años. Decir que no la hubo o la hubo de poca calidad, juicio que se refiere sobre todo a los Estridentistas, es dejar de lado el hecho de que Pellicer y Salvador Novo escriben algunos de los mejores poemas vanguardistas de la época. Y también ignorar que si bien el grupo estridentista, en especial Manuel Maples Arce, mostró un gran talento lírico, se le agotó pronto y, por ejemplo, las memorias del mencionado Maples Arce son un documento histórico, no un gran texto literario (tampoco lo son las de Torres Bodet, sí lo es, en cambio, *La estatua de sal* de Novo).

Los estudiosos del movimiento —Luis Mario Schneider, Evodio Escalante— han preferido el aspecto simbólico del movimiento, antes que el juicio cualitativo real sobre su literatura. Eso lo entendió mejor y tuvo más éxito Roberto Bolaño, quien en su novela *Los detectives salvajes* los reivindica precisamente como eso, símbolos de una rebeldía vital, que por contraste señala ausentes en los Contemporáneos. Es difícil equivocarse más. Si bien hay algunos libros que permiten hablar del tono crepuscular y meditativo de nuestra lírica, como los de Gorostiza y Villaurrutia, hay otros que son luz en estado puro (Pellicer) y valentía moral encarnada en gran poesía (como Novo en *Nuevo amor*).

Tomemos el caso de Novo. Nace en 1904 y vive de niño el inicio de la Revolución. Ya a fines de la década de los 10, en la Preparatoria Nacional se relacionará con los escritores que formarían el grupo de Contemporáneos. En 1910 su familia se muda a Coahuila, Torreón y sólo regresa a la capital en 1916. Aunque ingresa a la Universidad Nacional, no completa sus estudios. En 1925 publica *XX poemas*, libro que de

inmediato llama la atención y lo sitúa junto a los ya mencionados Pellicer y Gorostiza. En 1933 publicará *Nuevo amor*, su obra maestra, libro de gran intensidad y valentía al cantar al amor homosexual en una época acentuadamente sexista.

Casi en secuencia publica *Seamen Rhymes* —obra maestra de nuestra vanguardia—, *Romance de Angelillo y Adela* y *Poemas proletarios*, libros en los que es difícil diferenciar su intención irónica de sus motivos personales. Llama la atención, desde el punto de vista histórico, el menos logrado literariamente, *Romance de Angelillo y Adela*, precisamente por la cercanía con la búsqueda de Lira y González Rojo. Pero Novo fue, además, el gran introductor, junto al nicaragüense Salomón de la Selva, de la poesía norteamericana, en un medio como el mexicano de fuerte influencia francesa. Poseía un oído privilegiado y una sensibilidad para la ironía y el sarcasmo como ninguno de sus amigos escritores (décadas después aparecerían sus sonetos satíricos, en los que lleva el insulto a la categoría de obra maestra).

El escepticismo fue en él más profundo que su capacidad verbal, y pronto dejó de escribir poesía. Él no tuvo el empuje para apostar por esos poemas totales que otros compañeros de generación sí escribieron. Se puede decir que la poesía lo decepcionó, que se desencantó de ella, y se refugió en una prosa de virtuoso y en un teatro muy inventivo, pero en los que —era inevitable— introdujo una superficialidad y un exhibicionismo que se correspondió mejor con su persona. Fue ese exhibicionismo lo que lo llevó a derivar en un cronista de sociales y personaje de la farándula, y a adoptar posiciones políticas lamentables (su coqueteo con el nazismo, su aval a Díaz Ordaz en 1968). Si la literatura despreció sus alardes de brillantez, él desprecio a la literatura e hizo patente

ese desprecio. En uno de sus mejores ensayos, Carlos Monsiváis —"Lo margina en el centro", prólogo a la edición tardía, 1998, de *La estatua de sal*— lo retrata espléndidamente.

El mejor texto sobre algún escritor del grupo lo hace Octavio Paz en *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. El autor de *Nostalgia de la muerte* marcó con su tono y personalidad al conjunto. Los describió tempranamente en un brillante texto que dibujó el mapa generacional y con su actitud crítica marcó el rumbo, su lectura de Ramón López Velarde —"El león y la virgen"— fue extraordinaria y lo rescató del estante de los monumentos patrios para devolverlo al mundo vivo de la literatura.

Fue Villaurrutia, durante muchos años, un árbitro implacable, pero sin excesivos protagonismos, en la literatura mexicana. Fue muy reconocido como dramaturgo, género en el que, sin embargo, no envejeció bien. Fue también un gran animador editorial, su trabajo en *El Hijo Pródigo* (1943-1946) —que muchos críticos han señalado como la mejor publicación literaria del siglo XX mexicano (yo pienso que ese lugar lo ocupa *Plural*)— fue realmente notable al conjuntar varias generaciones y tendencias, además de convocar también a importantes escritores españoles y latinoamericanos, y publicar traducciones pioneras y de alta calidad.

Es evidente que Octavio Paz lo tomó como el interlocutor directo de la anterior generación y muchas de sus búsquedas y expresiones parten de él, pues le atraía enormemente su perfil intelectual, lo que más allá de la postura crítica impregna su libro de una gran afectividad. Villaurrutia vive la influencia del surrealismo, pero más bien en su parte superficial, aunque lo dota de una gran libertad de imagen. Cala más profundo en él la actitud de Gide —de quien toma el título para la

revista *El hijo pródigo*— y de Valéry, con sus exigencias formales, reflexivas y éticas. Por eso, los Contemporáneos, más que asemejarse al grupo alrededor de Breton toman como modelo a los escritores de la *Nouvelle Revue Françoise*.

No es cosa menor su influencia en la prosa narrativa, a partir de la novela *Dama de corazones* (1928), claramente influida por la lectura de Marcel Proust y las ideas de Juan Ramón Jiménez. Es un texto central alrededor del cual giran otros intentos de narrativa lírica, como los de Gilberto Owen —*Novela como nube*—, de Jaime Torres Bodet —*Margarita de niebla*— o José Martínez Sotomayor (1985-1980) —*La rueca del aire* (1930). Esa tendencia a la novela lírica, llamada en los años ochenta "Prosa de intensidades" por Alberto Ruy Sánchez, resulta muy significativa de la actitud de los Contemporáneos, y a pesar de la abrumadora presencia de los narradores realistas, su práctica fue brillante y constante. No hay que olvidar que Jaime Torres Bodet, el miembro del grupo que alcanzó un mayor protagonismo político —dos veces secretario de Educación, una de Relaciones Exteriores— tuvo también una importante labor crítica y su texto sobre Marcel Proust fue una de las mejores cartas de presentación en México del autor de *En busca del tiempo perdido*.

Un elemento más completa la fascinante figura de intelectual de Villaurrutia. Si bien la cultura francesa está de forma evidente manifiesta en su obra, su mirada abarcó y se interesó en lo escrito, en otras lenguas. Y contribuye de manera fundamental a la difusión de un escritor central del siglo XX, que en México ha tenido, además, una enorme repercusión: T. S. Eliot.

Lamentablemente, si Villaurrutia dio rostro a su generación —se puede decir que si Cuesta fue su conciencia, él

fue su presencia— también encarnó algunos de los dolorosos pasajes del grupo. González Rojo, con su temprana muerte a los cuarenta años, marcó ese signo, deudor de Rimbaud: el poeta como un eterno joven, Cuesta cumpliría ese destino de forma trágica con su suicidio también antes de los cuarenta, y Villaurrutia moriría apenas cumplidos los 47 años, en 1950. Tampoco Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949) alcanzaría a cruzar la frontera del medio siglo.

El Ulises viajero por la alcoba regresa a su hogar que es la muerte, parece decirnos el destino de estos poetas. El hijo pródigo regresa a la casa de su padre Cronos de manera adelantada. El tono crepuscular y el destino fúnebre caracterizan a nuestra lírica, aunque de una forma no del todo adecuada. Si los escritores del Ateneo postergan sus conflictos personales —véase el tiempo que guarda en el cajón Reyes su "Oración del 9 de febrero"— ante los problemas colectivos, los Contemporáneos afirman los personales como parte de su condición humana y creadora.

Los Contemporáneos no conocieron las drogas alucinógenas —sí la cocaína, lo refiere Novo en *La estatua de sal*—, aunque se acercaron mucho en los experimentos de Jorge Cuesta, mismos que lo aproximan al LSD de unos años más tarde. Pero Cuesta buscaba en la química una lucidez acentuada, un antídoto contra la locura que le preocupaba más que la muerte. Por eso los viajes glosolálicos de Vicente Huidobro, el gran poeta chileno que influyó en casi todos los países de lengua española con el creacionismo y su poema *Altazor*, al archipiélago de soledades les resulta totalmente indiferente. No buscan volar sino caer; les atrae el abismo.

Bernardo Ortiz de Montellano, por ejemplo, encuentra en la coartada médica que le da el regreso de una anestesia para

escribir su *Sueños*, estrictamente su *Segundo sueño*, con evidentes ecos de sor Juana. Se vuelve del sueño a la lucidez, de la volátil ebriedad a la triste fragilidad física: el cuerpo, que para Pellicer es un templo, para él es un lastre. O mejor dicho, es el testimonio de lo efímero en tanto volátil, lo que es distinto de instantáneo. En ese camino, la dialéctica entre la forma y el contenido —el agua y el vaso, el sueño y la voz, lo mineral y la música— se volverá la desesperada búsqueda de la imposible permanencia en la escritura lírica. Los Contemporáneos no toman en cuenta las teorías imposibles del surrealismo ni les interesa el inconsciente, sino todo lo contario, la extrema y radical conciencia.

Esto también los lleva de "regreso" a la formas fijas de la métrica (las comillas del regreso obedecen a que en realidad, la poesía mexicana nunca las había abandonado). Una de las opciones de la permanencia —de allí el uso de la décima y el corrido— es lo popular: una memoria más allá del individuo, una memoria social. Es curioso que sea lo desconocido, lo oculto, lo misterioso, acepciones intensas de lo nuevo, lo que haga que aparezca la permanencia. Si se encuentra la palabra esencial, entonces el poema permanece (detrás se escucha la risa de Novo, burlándose).

El tema de los grandes poemas-catedrales que la generación escribe, más que la muerte en sí, será la muerte del cuerpo. Morir es siempre un hecho reactivo: no muere sino lo que ha estado —está— vivo. En el *Segundo sueño* Ortiz de Montellano dice:

> Del sonido a la piedra y la voz del sueño
> En las postura eterna del dormido
> Sobre mármol de cirios y cuchillos

Ofensa a la raíz
Del árbol de la sangre —concentrado—
Mi cuerpo vivo, mío,
Mi concha de armadillo
Triángulo de color sentido y movimiento
Contorno de mi mundo que me adhiere y me forma y me conduce
Del sonido a la voz y de la voz al sueño.

El paisaje o el escenario no puede ser más claro: el quirófano. El poema va precedido de un argumento, fruto de unos apuntes después de la anestesia. No es la dialéctica de lo fluido y lo sólido (*Muerte sin fin*) ni de lo mineral y lo gestual (*Canto a un dios mineral*), no un cincel que esculpe la piedra, sino un bisturí que hiere el cuerpo. El poeta —el poema— toma el cuerpo como espacio de experimentación y sentido. Fue una manera extraña de desarrollar la herencia de López Velarde: el esqueleto de la resucitada de los guantes negros, las calaveras que bailan en parejas pares y la erótica ficha de dominó, cuyo contraste en blanco y negro es también el del piano como dentadura.

En Villaurrutia hay a veces en su retórica de la muerte un rastro larvado del escepticismo de Novo. La estatua que se muere de sueño es él mismo. Su vocación teatral lo vincula estrechamente con esa condición efímera del texto —desde un punto de vista radical, toda puesta en escena es un *performance* o un *happening*— que se cumple como texto sólo en ese momento. Es el mismo caso del artículo periodístico. Y la volatilidad de lo efímero se vuelve una tortura para el poeta, que descubre que sólo la muerte permanece y dura. Hay que insistir en que esa sensación de volatilidad encuentra terreno fértil en la ausencia de estabilidad social: un país que se teatraliza a sí mismo en gestas violentas es también una nación efímera.

La poesía de esos jóvenes intuyó que era un arte —y una

estética— de resucitados, de aquellos que han regresado de la muerte, que no es exactamente lo mismo que sobrevivientes. El regreso de la anestesia de Ortiz de Montellano tiene, por lo tanto, ese valor de práctica simbólica del regreso de la muerte, lo más cercano que puede estar al verdadero, pero imposible si no es en el texto, regreso del Hades. Ulises y el hijo pródigo coinciden en Orfeo. El *Segundo sueño* consigue una fluidez en su discurso que sólo Pellicer en sus *Esquemas para una oda tropical* logra, y es que, al contrario de Gorostiza y Cuesta, Montellano busca un pensar de sensaciones, no un pensar reflexivo. El frío del quirófano, la lenta toma de conciencia de la vida. La sombra de la obra de sus compañeros de aventura lo ha escondido o lo ha puesto en la penumbra aunque sea una pieza importante en el poliedro generacional.

Los íncipit de *Muerte sin fin* y de *Canto a un dios mineral*, "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un Dios inasible que me ahoga" y "Capto la seña de una mano y veo/ que hay una libertad en mi deseo", son deslumbrantes, incluso lo es más el de Jorge Cuesta, que vale la pena citar entero:

> Capto la seña de una mano y veo
> que hay una libertad en mi deseo;
> ni dura ni reposa;
> las nubes de su objeto el tiempo altera
> como el agua la espuma prisionera
> de la masa ondulosa.

El tercer verso, "ni dura ni reposa", es clave. Primero, porque enuncia por vez primera una constante del poema, la ambivalencia entre dureza y duración, juego verbal que en otras ocasiones Villaurrutia también utiliza con la palabra

"nada", y segundo, porque opone a la duración (o a la dureza) el reposo, no el instante. Pero en el segundo verso, "hay una libertad en mi deseo", se cifra toda la apuesta del poema. No hay que olvidar la tormentosa vida afectiva de Cuesta y las complicaciones que tuvieron muchos de los Contemporáneos, por su homosexualidad no siempre abierta. Eso, la libertad del deseo, fue uno de sus conflictos más agudos y el motor de su poesía. Sabemos, casi con certeza, que Cuesta y Gorostiza intercambiaron ideas y reflexiones sobre la poesía y sus poemas-catedrales, es probable que también conocieran el *Segundo sueño* de Montellano antes de publicarse (y que su autor conociera los de ellos). Años después, Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, decantaría sus reflexiones sobre el sentido y la función del poema extenso en español.

Si negar la importancia cualitativa de los tres poemas es evidente que fue con el de Gorostiza que ocurrió el milagro creador de manera más concreta. En *Muerte sin fin* culmina una búsqueda no sólo personal y grupal, sino de la lengua misma en esos años. Por ejemplo, los grandes libros escritos sobre la Guerra Civil española —*España en el corazón* (Neruda), *España aparta de mí este cáliz* (Vallejo) o los de Raúl González Tuñón— tenían otra intención en su búsqueda narrativa, más cercanos a la épica civil, social y mitológica que a la dimensión intelectual de *Muerte sin fin*.

Los poemas extensos en el grupo de Contemporáneos eran ante todo aventuras de la percepción, el mundo se vivía a través de la expresión de los modos de sentirlo, sin que el hecho de sentir estuviera reñido con la reflexión. Por eso, y aunque menos perceptible que, por ejemplo, Octavio Paz, la presencia de Eliot es sobresaliente. Hay que anotar que

Rodolfo Usigli, el más importante dramaturgo de la época, (y también notable poeta) fue un inspirado traductor de Eliot.

Si en Gorostiza, el cristal se vuelve líquido y en ese ser agua, el agua misma toma forma y el texto libertad, en el *Canto a un dios mineral* el gesto —liquidez casi en ebullición— todo se vuelve mineral, mineral inconmovible, no insensible, sino insensato como una piedra. La forma es a la vez, y descubrir eso fue la tragedia de Cuesta, la plenitud del sentimiento y la ausencia de sensibilidad. No pudo nunca tener la fe, que sí tenía Pellicer, y tal vez también Gorostiza, de que Dios haría brotar el agua de la piedra.

Durante los años treinta se dio lo que se ha llamado la polémica nacionalista, que consolidó el uso retórico de un lenguaje y una ideología que privilegiaba lo nacional, y que enfrentó no pocos problemas, contradicciones y simplificaciones en la lucha por el poder político y el poder cultural. ¿Hasta qué punto los escritores de Contemporáneos planearon conscientemente mantener aparte su escritura de ese juego de poderes? Es difícil saberlo. Visto en conjunto parece haberse adaptado a un plan colectivo. Algunos de ellos o bien dejaron de escribir (poesía), otros además se volcaron al periodismo (Salvador Novo), otros al teatro (Villaurrutia) y otros más vieron truncada, no sólo su obra sino su propia vida.

¿En qué momento y debido a qué razones la poesía de un grupo que contaba con poetas tan luminosos como Carlos Pellicer y (al principio) José Gorostiza se vio enmarcada bajo la preocupación de la muerte? De allí su condición crepuscular, descrita por Villaurrutia, el poeta que más responsabilidad tuvo en esa filiación fúnebre. Es cierto que, por un lado, la lírica en español ha tenido, en general, esa característica casi como una marca de agua y su aliento elegiaco ha sido

celebrado y subrayado por muchos críticos; también lo es que en el siglo XIX, y sobre todo en el Modernismo, la muerte rondaba los textos como una sombra; y cuando se toma distancia del Modernismo —López Velarde y González Martínez— se busca el silencio, el recogimiento y la noche para contraponerlos a cierto brillo artificial de los poetas anteriores.

La muerte se hereda como tema en al menos tres vertientes, y si a esto se suma el paisaje sembrado de cadáveres de la Revolución mexicana —pienso en las pinturas de Goitia, por ejemplo—, la muerte no sólo fue una elección sino casi mejor, una obligación. ¿Pero de qué muerte se trataba? Villaurrutia publica en 1922 *Reflejos*, volumen de versos que, en efecto, parece estar construido de los espejeos que el autor realiza con autores como los ya mencionados López Velarde y González Martínez, pero también sobre la sombra ya entonces fuerte de Juan Ramón Jiménez, así como de sus incipientes lecturas de la literatura francesa. A diferencia de Gorostiza y Pellicer, que muestran ya una personalidad propia desde sus primeros textos, Villaurrutia aún está buscando su voz. Es en los breves poemas de la "Suite del insomnio", que recuerdan a las *Canciones* de Gorostiza, donde empieza a perfilarse el tono auténtico.

Al igual que el autor de *Muerte sin fin*, Villaurrutia tarda casi quince años en publicar un nuevo libro —su poesía publicada reúne apenas tres, más una sección de primeros poemas— y en él la muerte tendrá también un papel protagónico. *Nostalgia de la muerte* incluye los más importantes textos líricos de Villaurrutia, sobre todo su colección de nocturnos, que cierra con "Décima muerte", texto que es, en buena medida, la contribución del poeta a la búsqueda del poema extenso, reflexivo, sobre el sentido del mundo, la duración,

la permanencia, la fugacidad y la muerte que obsesionaron a su generación.

De hecho el propio título del volumen comparte la condición de melancolía paradójica con *Muerte sin fin*: ¿Un morir que no tiene fin o una muerte sin final? ¿Se puede tener nostalgia de la muerte? Ambas propuestas implican —aunque después en pasajes de los textos lo nieguen— un más allá de la muerte, sin duda, de origen cristiano, muy vinculado al léxico con connotaciones religiosas, pero sin intuición de ese más allá, sin fe, por lo tanto, sin convicción, sin mañana, por eso el pesimismo que los tiñe. La respuesta a la aparente paradoja la buscan ambos poetas, Gorostiza y Villaurrutia, en la poesía misma, es decir, en el lenguaje, en la tradición de la lírica, incluso en su retórica, de allí la forma que adopta el poeta, la décima, cultivada por sor Juana y toda la literatura barroca, pero a la vez con una vena popular muy marcada. Esa búsqueda la llamaremos aquí conciencia de la forma. Los Contemporáneos fueron, en ese sentido, muy conscientes de que las respuestas a sus preguntas vendrían si acaso del milagro expresivo irrumpiendo en el poema gracias a su cita con la retórica. Donde esto es más manifiesto, porque la retórica es más reconocible, es en Villaurrutia, sus décimas suenan a poesía novohispana, y tal vez por eso no se interroga tanto o tan directamente sobre la dialéctica de lo fugaz y lo permanente.

La década de los veinte fue, en el arte, una clara radiografía de lo que sucedía en el nivel político: la estabilidad era imperativa, ya no se podía seguir en una guerra de caudillos locales, era necesaria una legislación y una vida civil. A eso corresponde la necesidad de recuperar la tradición e instaurar modelos. Es decir, la recuperación de una visión formal y formalista de la literatura. Lo curioso es que la escritura volvió

a los escritores de Contemporáneos muy *revolucionarios*, al ir en contra de lo que imponía la ideología revolucionaria. Por ejemplo, preocupados por lo mexicano, nunca cedieron a la retórica de lo nacional, como sí ocurrió con los Estridentistas.

Si algo les parecía el colmo de lo efímero era el poder político. No habían vivido, como seres activos y pensantes, el largo periodo del Porfiriato, pero sí habían visto, así fuera de niños, su estrepitosa caída, y habían asistido al constante cambio de estafeta y caudillo en los años diez. La permanencia era un imperativo, pero, a diferencia de muchos poetas modernistas, la religión no les ofrecía esa condición como horizonte. El catolicismo estaba presente pero, salvo en Pellicer, tenía que ver más con una liturgia que con una fe, en el peor de los casos, con una retórica y no con una experiencia.

Es el gesto lo que aspira a permanecer en Cuesta y se revela como pasajero, es la forma —esa putilla del rubor helado— la que Gorostiza manda al diablo, pero decide irse con ella. No fue una decisión inmediata; el hecho de que la mayoría de los poetas de la época, incluidos los Estridentistas y nacionalistas, tuvieran un inicio tan brillante y después destilaran durante varios años el licor en el alambique de la dialéctica de lo permanente y lo efímero, determinó su deliberada permanencia en la sombra.

¿Un arte de minorías? Sí, desde luego. Mientras que la novela y la pintura mural, la fotografía y la música podían plantearse un alcance relativamente masivo, la poesía no, entre otras cosas, por su carácter dubitativo y escéptico. Ni siquiera en los años cuarenta, cuando ya casi todos ellos habían concluido su obra y se conocían sus grandes poemas, había una certeza clara, mucho menos una consigna ideológica, que ellos encarnaran. No es ajeno al asunto el hecho de

que la edición masiva de *La suave patria* en las páginas de *El Maestro,* trajera una extraña relación con el género poético, y con esa extrañeza, el hecho de sentirla incomprensible.

Fue esa condición misteriosa y oculta, casi esotérica, que la comprensión del poema adquirió como carta de naturaleza, lo que hizo que una lírica directa, mucho más llana, incluso transparente, se presentara también como incomprensible. Cuando se habla de la dificultad de comprensión del barroco, sea el español o el americano, se pierde de vista que esa dificultad la aporta el paso del tiempo, al hacernos perder no sólo los referentes sino también el lugar específico desde el cual se leía ese estilo. Al cerrar la década de los diez, muere Amado Nervo (1870-1919) casi en olor de santidad azufrosa, como el poeta en que se consuma el matrimonio del cielo y el infierno. El homenaje que se le tributó en México no tuvo precedentes ni ha ocurrido algo similar después. Y no sólo en México, sino en Latinoamérica, no hay que olvidar que muere en Montevideo y su cadáver fue conducido a México por la corbeta Uruguay, escoltada por barcos argentinos, cubanos, venezolanos y brasileños.

¿Fue *La suave patria* el coletazo de esa presencia del poeta como figura inspirada, representante de un decir mágico? Es probable. Pero la lectura que hicieron de él los poetas posteriores fue totalmente distinta. Así Cuesta, al señalar su "decepción" frente a la literatura mexicana y afirmar que prefiere leer a Balzac que a los narradores nacionales (el ejemplo que pone es la narrativa decimonónica y no, de manera sintomática, los narradores de la Revolución), coincide con el tono, que se debe leer en su sustrato paródico, del grito estridentista: "Viva el mole de guajolote". Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, escritores y pintores que repre-

sentan, en su parte más superficial, el equivalente de las vanguardias europeas y latinoamericanas, es también, aunque con menos conciencia, la crítica del nacionalismo al que, sin embargo, la crítica los adscribe sin profundizar en ellos.

En 1929 aparece un libro extraño, *El aula, etc*, de un poeta, como ya se dijo, también extraño, absolutamente excepcional, Renato Leduc, que nace en 1898, y morirá casi noventa años después, en 1986. Ni adscrito al vanguardismo nacionalista de los estridentistas ni al universalismo de los Contemporáneos, es Leduc el poeta con más conciencia de la forma, con mejor oído para lo popular, sin reparos en el uso de las llamadas palabrotas, bohemio y mujeriego, formado en las filas revolucionarias al mando de Pancho Villa, telegrafista y viajero, y culto autodidacta. Y con un humor y una ironía absolutamente desbastadoras.

Según el ángulo que queramos tomar, Leduc es el Contemporáneo que faltaba, el estridentista ausente, el poeta revolucionario sin reconocimiento, el hijo díscolo de López Velarde, el nacionalista mezclado con el *flaneur* baudeleriano. Su vena popular se sincroniza con una evidente parodia culta de los grandes modelos. Su manejo magistral del verso le permite parodiar al barroco, escribir su famoso "Prometeo sifilítico". Sabemos, por Elena Poniatowska, que El "Prometeo sifilítico" nació en contra del *Prometeo liberado* de José Vasconcelos. Renato Leduc había leído las tragedias de Sófocles y de Esquilo hasta sabérselas de memoria, y su fuerte era la literatura griega. Como las enfermedades venéreas abundaban en los años veinte y treinta, Renato se inspiró en ellas. En el *Prometeo encadenado*, de Esquilo, éste le roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres; en el "Prometeo sifilítico" de Leduc, le roba a los dioses sus secretos eróticos.

Leduc vive también, oculto bajo su retórica de la grosería y la parodia, la misma dialéctica de lo permanente y lo fugitivo, sólo que no encarnada en la angustia expresiva sino en la condición erótica del amor. Si hay una experiencia de lo efímero en su forma más radical, ésa es la sexual. Y el poeta de la inteligencia en llamas, que acepta irse al diablo acompañado, tiene su equivalencia en: "Mensajero fatal ¡chinga tu madre!". Y frente a la dialéctica del vaso y el agua encuentra la poesía en su imposibilidad misma: "No haremos obra perdurable. No/ tenemos de la mosca la voluntad tenaz."

La cercanía de Leduc, por el manejo del verso, el oído musical y la valentía, con Salvador Novo es más profunda de lo que parece. Sólo que Leduc no encontraba su escepticismo contradictorio con su confianza en el verbo. Para Leduc el arte fue fundamentalmente la forma de vivir. Nada tiene que ver con el poeta por casualidad. Las lecturas y referencias son evidentes, vivió en París en un momento clave y entró en contacto con las grandes personalidades de la vanguardia (se casó con la pintora Leonora Carrington, aunque según se sabe, para facilitarle la salida de Francia y el ingreso a nuestro país). La diferencia fundamental es que Leduc sí encontraba en el poema una manera catártica para expresar su rabia.

Su facilidad versificadora le permitió por igual escribir sonetos precisos y paródicos, como su famoso poema sobre el tiempo, musicalizado en diferentes versiones:

> Sabia virtud de conocer el tiempo;
> a tiempo amar y desatarse a tiempo;
> como dice el refrán: dar tiempo al tiempo…
> que de amor y dolor alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo,
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo…

¿Fue Leduc realmente un poeta popular? A él le habría encantado decir que sí, le gustaba codearse con la farándula y cultivar la imagen del escritor bohemio, pero a la vez reflejaba una tendencia claramente cultista que, bajo su hiriente ironía, dejaba ver también su ambición verbal. Por eso, por ejemplo, junto a su libro *Breve glosa al libro del buen amor* (1939) escribe también romances y corridos con claro sesgo mexicanista, además de una brillante prosa periodística (que lo acerca de nuevo a Novo). Junto con la de Miguel N. Lira, fue su escritura la que más se acercó a una poesía de la Revolución mexicana.

El abanico lírico no terminaría de completarse en aquella década sin el más extraño de los poetas de Contemporáneos: Gilberto Owen (1904-1952). Una diferencia primera es que Owen se suma tarde al grupo, y en buena medida gracias a su amistad con Jorge Cuesta, y se da a conocer como escritor al principio con sus narraciones líricas *La llama fría* (1925) y *Novela como nube* (1928).

En el Teatro Ulises conoce a una joven Clementina Otero, a quien le escribirá unas cartas, que se conocerán póstumamente y formarán uno de los grandes epistolarios amorosos de la literatura mexicana. Sus narraciones desafiaban abiertamente la estética realista de la Novela de la Revolución, bajo la influencia de Enrique González Martínez y Juan Ramón Jiménez. Había anteriormente escrito, pero no publicado, un libro de poemas, *Línea*, que ya en Nueva York, en la década de los treinta, donde trabajó en la embajada mexicana, reconstruiría, pero que sólo se conocería íntegro a su muerte (antes Alfonso Reyes le había dado un lugar importante a Owen al lado de textos de Macedonio Fernández y Borges).

Su contacto con la cultura anglosajona le hizo mucho bien, escribió un guion de cine para Emilio Amero, cineasta y artista plástico, *El río sin tacto*, y gracias a Amero entra en contacto con artistas que estaban entonces en Nueva York, entre ellos Federico García Lorca. Estuvo en distintos consulados de los Estados Unidos y viajó por Canadá antes de ser enviado al Perú, donde conocería a Luis Alberto Sánchez, amistad decisiva en su vida y en su formación, quien lo puso en contacto con la teoría marxista. Allí conoció también a Martín Adán, el gran poeta peruano, con el que tuvo el proyecto de publicar *Dos poemas de odio*. Se vinculó —rompiendo la tradicional neutralidad que los diplomáticos debían conservar ante los conflictos del país en el que trabajaban— con el APRA Partido Aprista Peruano (Alianza Popular Revolucionaria Americana), donde militó a favor de Víctor Raúl Haya de la Torre, movimiento que acabó con la represión de los partidarios y el encarcelamiento del líder del movimiento. El gobierno mexicano lo sacó de Perú y lo envió a Ecuador, donde nuevamente Owen se involucró con la política interna, lo que

llevó a que se le separara del servicio diplomático mexicano. Extraño comportamiento en un poeta perteneciente a un grupo poco dado a involucrarse en conflictos políticos.

Por sus propios medios se fue a Colombia, donde se casó y entró en contacto con el medio cultural, conoció a Aurelio Arturo y a Fernando Charry Lara. Trabajó en cuestiones periodísticas y se dedicó a leer literatura inglesa, en especial a Eliot, quien lo marcaría profundamente. No regresaría a México sino hasta 1942, donde pocas personas lo recordaban. Como en el caso de Reyes dos décadas antes y de Paz años después, encarnaría a la vez el regreso de Ulises y el del hijo pródigo.

No obstante la lejanía del país, su diálogo con los integrantes del archipiélago de soledades se mantuvo vivo y la publicación en 1948 de su libro *Perseo vencido*, escrito a lo largo de casi dos décadas, mostró que en él se abría otra visión del acto creativo, del amor y de la escritura. El tiempo había cambiado, ya las vanguardias, de las que él se había alimentado, no estaban en su apogeo, y nuevas estéticas y generaciones ocupaban el panorama lírico mexicano (de Paz estaba por aparecer la primera edición de *Libertad bajo palabra*). Sin embargo, y aunque no fuera del todo percibido por los jóvenes poetas de entonces, Owen era el puente con ellos.

La actitud combativa de la generación por imponer su mirada crítica sobre la poesía mexicana se concretará en la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), firmada por Jorge Cuesta aunque hecha en realidad por el grupo. Por los estudios que Guillermo Sheridan y Anthony Stanton le han dedicado, sabemos lo conflictiva que fue su elaboración, lo polémica que resultó su publicación y la enorme huella que dejaría con el tiempo en nuestra literatura. Se trata, sin duda, de un ambicioso e inteligente operativo crítico para no sólo revi-

sar el canon lírico de nuestra literatura, sino para encauzar la manera en que se debía leer a los nuevos poetas. No pocas de las polémicas y los conflictos de la década de los treinta tienen su origen en el enojo y el encono que provocó está antología.

Volvamos a la forma y a Xavier Villaurrutia: no resulta extraño que los poetas de la época tomaran formas fijas para su expresión, pero para volverlas del revés y mostrar su carácter juguetón, en el tono de las vanguardias de los años veinte y treinta en España y Latinoamérica. El carácter de Villaurrutia no era vanguardista, y le contagió ese tono a la poesía mexicana. Las manifestaciones vanguardistas, el estridentismo específicamente, no contaron con un nivel cualitativo a la altura de lo que ocurría en Chile, Perú, Argentina o España, y salvo la poesía de Manuel Maples Arce, la lírica de vanguardia ocurrió disimulada bajo el aspecto crepuscular en Pellicer y Novo. La forma elegida por Villaurrutia lo fue precisamente en tanto forma, el conceptismo de la décima en él (o del soneto en Cuesta y Leduc) mostraba su plena conciencia de lo que quería en y para la poesía. De allí que fuera la conciencia crítica de la generación, papel que algunos le atribuyen a Cuesta, pero aunque tienen razón, creo que lo hacen más por una mirada retrospectiva que por lo que sucedió en el contexto de la época. Como ya se sugirió: eran la conciencia y la mala conciencia.

Villaurrutia tenía un oído privilegiado que quiso, como proponían Verlaine y compañía, traducir lo verbal en otros sentidos perceptivos. Ocurrió en especial con su interés por las artes plásticas y la mirada. Se podía decir que él, respecto a la pintura mexicana de la primera parte del siglo XX, cumplió el papel que Baudelaire tuvo para la literatura francesa

y mundial en el siglo XIX, y provocó además brotes suficientes para crear una tradición de escritores críticos de arte. Su musicalidad acaba dibujando una visión plástica —el mejor ejemplo, el "Nocturno de la estatua", su poema más conocido— nacida en las aliteraciones, las rimas internas y la cadencia de la frase. En una forma de arte menor, como la décima, el desafío es evitar el ripio, no dejar que el acento se transforme en golpe de tambor. Y lo consigue de manera extraordinaria.

El papel jugado por Villaurrutia es tan notorio que Octavio Paz, quien en varias ocasiones señaló que tenía una gran deuda con el pensamiento y la persona de Jorge Cuesta, escribió un hermoso libro-retrato sobre Villaurrutia y no sobre el autor del *Canto a un dios mineral*, al que ni siquiera incluyó en *Poesía en movimiento*. El papel de Villaurrutia como árbitro de la cultura fue muy sutil entre 1930 y la fecha de su muerte, 1950, cuando apenas había cumplido 47 años y unos meses después de haber publicado *Canto a la primavera y otros poemas*, su tercer libro de versos, que desde el título mismo parece encaminarse hacia una mayor luminosidad.

Hay que recordar su labor al frente de *El Hijo Pródigo*, el rol que jugó en la recepción de los escritores, artistas e intelectuales del exilio español a partir de 1939, así como el impulso de una cultura teatral y cinematográfica. Tres años después de la muerte del poeta aparece *La poesía mexicana moderna*, antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal, se lee en la nota que antecede a la selección de sus poemas: "Su mundo era el aire en que vibran las notas, el éter que guía los reflejos y alimenta las sombras, el vacío que nos acerca a nosotros mismos colocándonos fuera del tiempo, la muerte que nos salva de falsas perspectivas y espejismos. Esta sensibilidad de alma en nocturno desvelo la expresó con trazos

precisos y entrecortados, con música ardiente y original, con severa elegancia de claroscuros." Castro Leal, el crítico más importante de la época, el responsable del canon literario, define bien al poeta, pero en términos que hoy, y yo creo que ya entonces, parecían un poco vacuos. Definirlo no era entenderlo. La comprensión plena del poeta —y en general de todo su grupo— vendría unos años después, con Octavio Paz, y la generación de la *Revista Mexicana de Literatura*.

Más interesante, sin embargo, que la comprensión que Castro Leal pudo o no tener de Villaurrutia y de Contemporáneos —en su antología no falta ninguno—, lo que sí llama la atención es que el panorama que muestra es bastante más diverso de lo que nuestra mirada retrospectiva, desde la primera década de un nuevo siglo, tendría sobre el lapso que va de Othón, Díaz Mirón y Gutiérrez Nájera a Gloria Riestra (1929). Es cierto que el libro de Castro Leal tiene como objetivo un panorama ecuménico, sin toma de partido, y en buena medida con fines didácticos, pero aun así, sobre todo en lo que se refiere al grupo de Contemporáneos, sorprende la cantidad de nombres paralelos que han sido olvidados hoy de los nacidos entre 1899 y 1908.

Ese olvido encuentra su razón predominante en la exigencia crítica que ese grupo propuso, tanto para ellos mismos como para la lectura de la tradición mexicana. La antología de Castro Leal es una respuesta tardía a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, libro que fue el arma de combate del grupo. La propuesta no puede ser más diferente. Después de la conformación de *Ulises* y *Contemporáneos* sobre todo, pero también en otras como *Falange* y subrayadamente *Examen*, ya en los años treinta, y como efecto de los ataques a los que se les sometió, en donde la mezcla de ideologías nacionalistas

con su complemento sexista —la mayoría de los poetas de Contemporáneos eran homosexuales—, los dejó en una mala posición política que enfrentaron protegiéndose en la sombra. Justo en el momento en que pudo florecer su protagonismo prefirieron la discreción o el arbitraje tras bambalinas. Considero que fue una lástima, pues la llegada de los exiliados españoles, generación paralela, sobre todo la del 27, no tuvo en ellos los interlocutores privilegiados que debieron ser, y ellos mismos desarrollaron un cierto resentimiento ante la andanada retórica y la persecución, haya tenido el grado que sea, por parte de las buenas conciencias políticas de la época.

A eso hay que sumar el efecto, ya no de la muerte literaria sino la física: Enrique González Rojo muere en 1939, Cuesta en 1941, Bernardo Ortiz de Montellano en 1949, Villaurrutia en 1950 y Gilberto Owen en 1952. En menos de quince años muere la mitad del grupo, antes de cumplir todos ellos los cincuenta años.

Si la desaparición física fue un factor importante, también lo fue que los que permanecieron vivos desarrollaron ya poca actividad como poetas, salvo Nandino (un Contemporáneo tardío) y Pellicer, pues Gorostiza ya no publicó otro libro de poemas después de *Muerte sin fin*, y Salvador Novo se dedicó al periodismo.

En 1921, un jovencísimo Villaurrutia da una conferencia con el tema de la nueva poesía mexicana. Con ese texto, piedra de toque para entender al grupo, le da contornos a la generación. Quince años después (1935) él mismo publicaría su ensayo sobre la obra de López Velarde. Las miradas críticas de Villaurrutia y Cuesta combinadas habían cambiado el paisaje de la literatura mexicana. Incluso la narrativa había mostrado que esa actitud le venía bien, pues no hay que olvidar

que si bien al régimen emergido de la Revolución, lo veamos como fundado en Álvaro Obregón en los veinte y Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas en los treinta, requería de su legitimación a través del arte y la cultura, ya no había una disposición tan evidente de aceptar la crítica. La misma novela ya no miraba con ojos amigables el proceso revolucionario ni aceptaba acríticamente la imagen de buenos contra malos, incluso posturas muy conservadoras, como ocurrió con la lucha cristera, tuvieron sus novelistas.

De hecho algunos autores canónicos ya entonces, como Agustín Yáñez, darían entrada a la temática cristera en sus narraciones, y dos de los grandes escritores posteriores en esa línea, lo harían también: José Revueltas y Juan Rulfo. La Guerra Cristera, y sus derivaciones literarias y culturales, serían ocultadas y casi olvidadas, por el poder hecho gobierno. Casi cincuenta años después Jean Meyer vendría, con su libro *La Cristiada*, a traerlo de nuevo al primer plano. Era lógico, el conflicto religioso, latente en toda la historia de México, e incluso en la época virreinal, con su manifestación más radical en la época juarista, con las reformas y la expropiación de los bienes religiosos, se manifestaba de nuevo, antes de que el sistema desarrollara mecanismos para su cooptación y asimilación.

La religiosidad mexicana dejaba de ser un elemento retórico para volverse un hecho concreto y palpable nada fácil de manejar. La política de Calles subrayaría el objetivo del gobierno laico y el alejamiento de la Iglesia y el Estado, concediéndole a ella lo que es de Dios y una parte considerable y creciente de lo que es del César. Sin el contenido religioso, expresamente católico, la cultura mexicana no es comprensible. Ese elemento, tan presente en los poetas mexicanos del XIX, incluidos los modernistas, casi desparece en los Contem-

poráneos. Pero en realidad lo que ocurre es que se ha enquistado en las capas profundas del propio ejercicio poético.

De hecho, la estabilización del gobierno en torno al general Álvaro Obregón se consolida, en buena medida, porque ya parece perfilarse un mecanismo aceptado de sucesión entre los hombres del poder. El lema de 1910, sufragio efectivo, no reelección, le pasa la factura a Obregón, que muere asesinado por un fanático religioso. La muerte del presidente que, según cuenta la leyenda, se había aprendido de memoria *La suave patria*, con leerla una sola vez, ponía colofón a la Revolución mexicana.

¿Qué significa para la poesía "sufragio electivo, no reelección"? Un llamado a la modernidad, a lo nuevo, a lo cambiante. Esa condición de novedad tendrá sus dos momentos claves en los Contemporáneos en los años veinte y en la revista *Plural*, en los años setenta, y ambos momentos poéticos se apoyaron en dos antologías, la ya mencionada de Cuesta, y *Poesía en movimiento* (1966). Nuevamente la estrategia consiguió triunfar en la superficie visible, pero la realidad en aguas profundas es bastante distinta, como se verá más adelante.

La década siguiente se inauguraría siempre con la sombra de la violencia latente (de hecho, hay, a partir de 1935, un rebrote de la rebelión cristera, que durará hasta 1939), no deseada por nadie. México vivió un momento privilegiado en los años veinte en el terreno de la poesía, cuyo impulso se prolongaría por mucho, mucho tiempo.

LAS POLÉMICAS NACIONALISTAS

Los años treinta serán un periodo de reconstrucción nacional, de debate y polémica en torno a lo que el país es y quiere ser. La cultura tendrá a su cargo una labor fundamental: construir y dar cuerpo a un imaginario colectivo, que las dos décadas anteriores han roto en mil pedazos. Por eso es natural, a la vez que paradójico, que la actitud del grupo de Contemporáneos sufra una importante modificación en la breve, pero muy importante revista *Examen*. Hay que revisar nuestro pasado inmediato y no tan inmediato, las verdades que se han instituido como inamovibles y que ellos visualizan huecas. Para entonces la cultura porfiriana, tanto la que representa Justo Sierra como la que representa Federico Gamboa, son ya consideradas antiguallas. La clase intelectual, clase que escapa a la concepción sociológica del término, pues cobija a personas de distinto estrato social y corrientes ideológicas muy diversas, reclama para sí el derecho a conducir la parte pacífica de la Revolución.

Los caudillos no ven la cosa tan clara. La derrota de Vasconcelos en su intento por llegar a la presidencia resultará a la vez dolorosa y aleccionadora; se creará a partir de la aceptación de la condición subordinada del hombre de letras, la categoría que, unos años después, Gramsci definirá como la del intelectual orgánico. En ella residirá la tarea de crear, a la vez y de forma diferenciada, una idea de nación y una ideolo-

gía para ella. Fue todavía una década gobernada por generales —Calles, Cárdenas—, pero en la que ya era perceptible la benéfica presencia de los políticos civiles en busca de un fundamento democrático. La gran crisis mundial de 1929 ofreció además a México la oportunidad de dar un salto cualitativo en su desarrollo como nación moderna al disponer de un espacio internacional operativo y prometedor económicamente.

La década empieza aprendiendo a hablar en la pantalla. El cine sonoro resultará muy importante, ya que no sólo desplazará, como en todo el mundo, al silente, sino que aquí tomará un papel en el imaginario colectivo que ni la novela, ni la pintura, ni la fotografía habían alcanzado a llenar del todo. El cine, gracias a su margen industrial y comercial, sí lo ocupará y con creces. También lo hará el crecimiento acelerado del periodismo como espacio de polémicas y discusiones políticas, similares pero más diversificadas, a la forma en que ocurrió en el siglo XIX. Por eso una revista tan efímera y, en cierta manera, tan poco significativa como *Examen* cobraría tanta importancia.

La reacción ante la publicación, con su proceso legal público y la discusión que trajo sobre la libertad de expresión resultaron con el tiempo fundamentales. A la revista y al grupo, en las figuras de Jorge Cuesta y Rubén Salazar Mallén, la mediocridad les cobró la factura de la antología de la poesía moderna de tres años antes y el cuestionamiento que la vocación polémica de Cuesta hacía del realismo narrativo como modelo único y ejemplar del hecho literario. La expresión que Siqueiros haría famosa unos años después, "no hay más ruta que la nuestra", sobrevolaba la cultura. Y Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) podía iniciar un redescubrimiento de Sor Juana, apoyado en Amado Nervo, redescubrimiento con

el que la cultura, en general, coincidía, y sin embargo, negará en nombre de una narrativa que encontraba su arquetipo en *Canek* (1940). Ya sus primeras narraciones, recreaciones o reescrituras de leyendas de su natal Yucatán, como *La Xtabay* (1919) y *El corcovado* (1924) habían mostrado ese afán mexicanista que sería un antecedente de corrientes como el indigenismo y el costumbrismo. Su *Sor Juana Inés de la Cruz, bibliografía y biblioteca* (1934), libro fundamental en la revisión de la literatura novohispana, quedaría, sin embargo, opacado por el éxito de su narrativa.

Un hecho histórico del siglo XVIII, en el que un joven guerrero maya se rebela contra la injusticia y opresión, le sirve a Abreu Gómez para discurrir con un aliento narrativo lírico sobre la situación actual. El situar la acción en otra época tiene a la vez la función de darle un carácter mítico y de volver ejemplar la lucha emprendida entonces, y por reflejo, la contemporánea. Otra cosa muy distinta sería lo que hizo Artemio de Valle Arizpe con su narrativa de la Colonia, que ante todo desplegaba un notable lenguaje y un barroquismo en la anécdota, sin buscar ninguna ejemplaridad. Ya desde fines de la década de los diez, Valle Arizpe desplegaba una escritura muy productiva y con éxito de público totalmente ajena a la idiosincrasia del momento. Sin embargo, el nacionalismo vio la manera de llevarlo a su molino y obras como *El canillitas* (1941), especie de novela picaresca ubicada en la colonia, gozaron de un amplio auditorio. Es un escritor cuya abundante obra en la década de los treinta es un claro síntoma de que había un lector creciente.

No obstante, la narrativa volvió en esos años su mirada hacia la función moralizante que en el siglo XIX había sido central. A la obra de los grandes maestros —Azuela, Yáñez,

Francisco Rojas González— siguió una nueva generación de narradores que llevaron a la novela por otros rumbos. Es importante señalar que el cuento tomó entonces una gran importancia, no sólo en libros como *Cartucho* de Nellie Campobello, sino en otros como los de Rojas González, cuya obra maestra, *El diosero*, fue publicada en 1952. Él tuvo además, el tino de teorizar desde muy pronto sobre la pertinencia del género cuentístico en comparación con la novela.

EL CONTENIDO IDEOLÓGICO DE LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

Es evidente que mucho, si no es que todo, el corpus narrativo vinculado a la Novela de la Revolución está teñido de un contenido ideológico; es arte comprometido en el sentido en que se utilizaría esa expresión en los años cincuenta. Ese contenido es uno de los elementos que más ha envejecido pues, por un lado, se ha vaciado de significado —se ha vuelto retórico—, y por otro, ha mostrado su condición más superficial y dogmática. La novela, al construir personajes que conquistan una libertad en medio del conflicto, sean los caudillos o los desposeídos, se consiguió también liberar de una inercia que superaba a los propios creadores, que calaba más profundo que una ideología vinculada a los buenos y los malos. Así los narradores de una segunda ola se liberaron de esa condición, como Magdaleno, Revueltas y —desde luego— Rulfo.

En medio hubo una silenciada ola de sentido ideológico inverso, en la novela cristera y en algunos narradores de raigambre católica. La historia literaria, marcada por el nacionalismo, condenó a esa corriente como menor en comparación con los Azuela, Yáñez y Guzmán, pero el tiempo ha ido poco a

poco reivindicando algunos nombres y mostrando que el nivel cualitativo conjunto de ese corpus realista es muy alto. Por ejemplo, la labor de rescate y reivindicación como una figura mayor de Nelly Campobello por parte de Jorge Aguilar Mora.

El cuento, sin embargo, estuvo más anclado a su función didáctica, a ser un arte con mensaje. Su brevedad se corresponde con una velocidad que se quiere, en el mal sentido, ejemplar, es decir, con moraleja. El conflicto de una Revolución como la mexicana en la que el contenido religioso es no sólo evidente sino muy profundo y arraigado (la Reforma juarista apenas había disminuido la influencia de la Iglesia en la economía del país y había dejado intacta la educación y su contenido de clase). El rostro rebelde del cristianismo se desgarraba en contradicciones y servidumbres al César y a Dios. Así los cuentos de un cuentista, sin duda, con facultades y talento, como Francisco Rojas González (1904-1952) se veían limitados por su obligación didáctica. Algo similar ocurre en la novela con *Canek*, la obra de Ermilo Abreu Gómez.

Las contradicciones ideológicas hicieron, con el tiempo, que una de las facetas de la narrativa mexicana que más descollara fuera aquella que se sustraía, por su naturaleza, a esas mismas contradicciones. La prosa sintética de un Guzmán daría pronto entrada a transcripciones del habla popular, así como la recreación de modismos del lenguaje, ritmos y acentos, mismos que desarrollarían una sofisticada red de partituras verbales en escritores como el propio Rulfo, Ricardo Garibay, Vicente Leñero, Fernando del Paso y —mucho después— Daniel Sada. La historia, a través de la obra de Luis González, y la antropología, con los libros de Oscar Lewis —en especial, *Los hijos de Sánchez*—, bebieron de esa fuente narrativa en Francisco Rojas González (*El diosero*,

1952) y en Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote*, 1948). Años después, novelas urbanas como *Chin Chin el teporocho* y *El vampiro de la colonia Roma* echaron mano del aspecto documental del habla para recargar de fuerza a los personajes, sea el teporocho urbano o el chichifo de bajos fondos.

Un factor esencial para el crecimiento del género narrativo en la Europa del siglo XIX —en especial Francia y Rusia— fue la necesidad de explicar desde esa esfera épica los conflictos sociales y el espíritu del pueblo. De Stendhal y Balzac a Zola hay un trazo similar al que hay de Azuela a Rulfo. De allí la raigambre señalada líneas arriba de nuestra narrativa en el siglo XIX. Y fue justo por esa preeminencia que la novela moderna —Proust, Joyce— tardó en influir en nuestras letras y lo hizo sobre todo a través del descubrimiento de Faulkner.

El cuento realista tomó como modelo la fotografía y su capacidad de síntesis tan impactante. Al partir de un corpus narrativo reconocible no necesitaba crear atmósferas o personajes, estos eran ya reconocibles, variaciones de una misma idea, la injusticia que mueve a la rebeldía y en cierta forma también condena a la derrota. Los más complejos relatos fueron en ocasiones los más sintéticos —pienso en los del libro *Cartucho* de Campobello— y sólo después, con Bernal, con Rubín, ganaron una dimensión distinta, al aceptar la contradicción como motor interno. La irrupción de los relatos de Arreola en los cuarenta cambió todo el panorama del cuento. Rojas González busca esa velocidad de la fotografía, pero a su vez conserva el tratamiento anecdótico del aguafuerte y el grabado. Para suavizar sus aristas le incorpora un humor blando, efectivo y sin dobleces.

Así el indigenismo recibía en la pluma de algunos narradores un tratamiento renovador, aprovechando el monólo-

go interior, que mostraba mayor densidad en personajes que muchas veces eran pensados como símbolos. Los textos requerían de una forma intuitiva y, en cierta manera, resultó inevitable romper las dos dimensiones de la fábula para agregarles volumen. Por eso en sus novelas, *La negra Angustias* y *Lola Casanova*, sin tener la condición redonda de la mayoría de sus cuentos, ya liberado de su obligación testimonial e ideológica, Rojas González aporta mucho mayor espesor a sus personajes.

El sentido etnográfico hace que los valores del cuento, la brillantez de su anécdota basada en un final sorpresivo, cambien su funcionamiento; las anécdotas son predecibles e incluso repetitivas, pero consiguen curiosamente que el final, también previsible, sea visto como sorpresivo, pues en él se cumple el destino. Los cuentos resumen fatalismo, estén escritos desde la posición ideológica que sea. La lucha entre el destino y el libre albedrío, entre la libertad individual y la tragedia social, se resuelve siempre en una derrota aceptada. En la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* Christopher Domínguez titula el capítulo en el que incluye a Rojas González "La paz: héroes vestidos de marionetas", título de evidente prejuicio literario. Sin embargo, el asunto es más complejo. Como los esqueletos de Posada, son marionetas, sí, pero de gran intensidad. El capítulo anterior, titulado, "La guerra: épica menor", que incluye a Urquizo, Muñoz, Campobello, López y Fuentes y Magdaleno, nos da el antecedente de lo que el crítico juzga: una épica que pierde, en el guiñol, todo su sentido épico. Ese juicio parte de que no se toma en cuenta que las obras mismas suelen superar la intención de sus autores y plantear un conflicto de otra índole. La esquematización es, en principio, un recurso para la velocidad mencionada líneas arriba, pero termina proponiendo una ambigüedad

crítica, incluso en los autores más claramente conservadores, mientras que los más "revolucionarios" tampoco imponen una visión dogmática. El sentido que otorga a la narración la condición de cumplimiento del destino les da una riqueza que sobrevive en el nuevo siglo.

En realidad no debe sorprendernos que los textos, en su conjunto, de esos años estén por encima de su función pedagógica. Incluso en los casos en que el discurso implícito y la intención son más densos y reflexivos —como en Fuentes, por ejemplo— también ocurre que, cuando se logra esa función, va más allá de su cometido, aunque con el tiempo la necesidad didáctica se vuelve un fardo. En literatura el tiempo desgasta mucho más a lo que primariamente se llama contenido que a lo que llamamos forma. Y es el tiempo quien juega con la perspectiva de la evolución de los géneros. Las líneas entrelazadas de diferentes tendencias narrativas, ya sea en el campo reconocible del realismo o en el de la literatura fantástica, trazan retratos diferentes, pero cercanos, de una misma época. De allí el naturalismo de los primeros libros de Francisco Tario —*La noche*, 1943, cuentos en los que se atisba ya su línea fabuladora futura en *Una violeta de más*, 1968, su mejor libro de relatos, y *Aquí abajo*, 1943, novela de cruel desgarramiento realista— y dio paso a los relatos fantásticos y a los cuentos de terror. Ya fallecido el autor, se publicó *Jardín Secreto*, de tonalidades a lo Henry James y atisbando el ritmo de un Proust en México, extraordinaria novela que pasó absolutamente ignorada por la crítica y los lectores. Nacido en 1911 en México, Tario fue durante su vida poco apreciado, y sólo un par de décadas después de su muerte, en 1977, volvió a ser leído y ocupa hoy un lugar central en nuestra narrativa. Rojas González, por ejemplo, escribe en un cuento,

"Historia de un frac", que en su planteamiento y tono parecería de Francisco Tario, en ambos el personaje es un objeto, un frac, pero a Rojas lo llama más la inercia de hacer moraleja sobre las pretensiones de la aristocracia, por eso el mejor momento del cuento es precisamente la muerte del dueño del traje, asesinado por un rival político.

Lo dicho anteriormente, Rojas González lo dice con palabras que hoy pueden sonar ingenuas en su texto "Por la ruta del cuento mexicano", texto en el que sintetiza sus ideas sobre el género: "… su papel más alto es y ha sido el didáctico, aunque sólo aspire a guiar, nunca a conducir. Las moralejas de los cuentos clásicos son la experiencia quintaesenciada." Para Francisco Tario, casi una década más joven, la opción de un buen cuento es justamente no tener ya moraleja. La diferencia en años, no muy pronunciada, marca, sin embargo, dos épocas distintas.

Lo más interesante del texto de Rojas González, especie de arte poética del cuento, es el trazo que hace de una historia del género en México, de su tradición. Más allá de la idea del cuento como un medio para un mensaje, sus practicantes mexicanos tienen confianza en él como tradición probada, son conscientes de su pasado y antigüedad; en cambio, a los novelistas, con una mirada más claramente prospectiva, les interesa decir lo que el género será, no lo que fue. Por ejemplo, la polémica de Cuesta con los nacionalistas. La reivindicación de un arte propio, nos señala el autor de *Canto a un dios mineral*, no pasa por la renuncia a la historia literaria: son tan nuestros los cronistas de Indias como los novelistas franceses o rusos del XIX. El autor de *El diosero* marca claramente los límites de una literatura nacional, a partir de Lizardi —es decir: de la Guerra de Independencia— hasta

su florecimiento a mediados del siglo XX. De allí a volver lo mexicano una virtud en sí, no hay ya distancia. Sin embargo es muy interesante que su rechazo al Modernismo lo lleve a situar como bisagra, entre el XIX y el XX, a Ángel del Campo "Micros". Nuevamente la intuición salva al texto del dogmatismo preceptivo.

La extensa bibliografía sobre el tema de la narrativa de la Revolución no se corresponde con una verdadera actualización crítica. Pocas son las relecturas que cargan de un nuevo sentido a los textos —una ejemplar, ya citada, la de Jorge Aguilar Mora— y la mayoría se reduce a documentar los hechos como pasado, no como presente. Sin embargo, como se verá a lo largo de esta mínima historia de la literatura mexicana del siglo XX, el XXI nace marcado por ese corpus literario acumulado en ese movimiento.

La crítica académica, al relegarlo al pasado, evita que se le lea. Esa estrategia se complementa con la de presentarlos como textos envejecidos, ingenuos, rebasados por el tiempo, que tiene el mercado. La herencia envenenada del *boom* latinoamericano no fue la notable calidad de sus escritores, ni siquiera la necesidad de un público lector, sino la de un mercado en donde lo que importa es la mercancía y el comprador, no la lectura y el lector. Ni siquiera las abundantes publicaciones que, con motivo del centenario de la Revolución en 2010, se ofrecieron al mercado pensaron si acaso en el lector. Y hablo, incluso, de autores con un alto nivel de ventas, como Paco Ignacio Taibo II, o con una amplia trayectoria, como Ignacio Solares.

Si en su conferencia "La poesía de los jóvenes en México", Villaurrutia había establecido las líneas de búsqueda generacionales y fijado una nómina que cambiaría poco en los

años subsecuentes, también es cierto que trazaba un retrato en donde unos rasgos se sobreponían a otros, como en los retratos cubistas, en que la mezcla de planos hacía más esencial aunque menos reconocible al modelo. Con su ensayo pionero sobre Lopez Velarde, de lenta maduración desde 1935 hasta 1942, se establece una línea programática, no sólo de lo que había sido la literatura mexicana sino de lo que debía ser en el futuro. Otro importante texto crítico de Villaurrutia fue sobre Efrén Rebolledo. Ambos fueron prólogos a antologías (publicadas por editorial Cvltvra, el sello literario más importante de aquella década). El segundo no tuvo, sin embargo, el mismo éxito de cara al porvenir: mientras que el primero volvió al raro López Velarde un poeta central, Rebolledo, destinado en apariencia a un lugar central, se volvió un raro.

El concepto de rareza, a la manera en que lo había manejado Rubén Darío en *Los raros*, parecía entonces ausente de la literatura mexicana. Y sin embargo, en esa década, de hegemonía discursiva nacionalista, los raros surgirían por todos lados. Hago un somero recuento: Carlos Díaz Dufoo Jr. (1898-1932), hijo de un importante escritor modernista, tuvo una curiosa vena, primero expresada en diálogos, después de manera epigramática (así se llamó su primer libro, *Epigramas*, publicado en 1927 en París), en la que la influencia de las ideas de Antonio Caso se muestra evidente, pero que, justamente, por la forma elegida, da entrada al humor y a un curioso pesimismo. Su breve escritura ligó indisolublemente los rasgos del raro a su vocación de muerte —se suicidó en 1932— y por eso se le ha llamado con la expresión paradójica: un raro canónico.

Otro autor que podría entrar en ese concepto es Julio Torri, discreta, pero fascinante figura de la generación del

Ateneo, en la que la búsqueda de la página perfecta, en la que anticiparía a Arreola, y en la cual encarna perfectamente esa anomalía genérica en perpetuo desplazamiento, en la que el ensayo, el cuento breve y el poema en prosa intercambian tonos y ritmos. Tres breves libros, muy espaciados entre sí, cimentarían su fama y presencia en nuestras letras. *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Prosas dispersas* (1964), a lo que hay que sumar un Breviario de Literatura Española para el FCE, fruto de su labor como profesor.

Tanto Díaz Dufoo como Torri anticipan esa tendencia de la prosa lírica, evasiva en su definición genérica, que cultivarían escritores como Efrén Hernández (1904-1958). Su genio se expresó sobre todo en el cuento, aunque llevó con bastante éxito su tono, entre lírico y paródico, a la novela en libros como *Cerrazón sobre Nicómaco* (1946) y *La paloma, el sótano y la torre* (1949). En 1928 había publicado su cuento "Tachas", incluido en *Cuentos* (1932) que marcaría una línea de desarrollo del relato que si bien no recibe gran atención en los años treinta, se revelará con el tiempo sumamente importante. Christopher Domínguez titula, esta vez con tino, el capítulo que dedica a los escritores adscritos a esta tendencia "El licor del estilo".

La expresión "raros canónicos" viene de una contradicción implícita en la figura de Alfonso Reyes. Si hay una central en nuestra literatura es la suya, sin embargo, las rarezas surgen casi todas ellas de su corpus textual. La década de los treinta parece ser un periodo perfilado claramente en una dirección: la afirmación nacionalista; pero en cuanto se le mira con atención, resulta que la cosa es bastante más compleja. Y como la escritura lírica se filtra en algunas de las narraciones más claramente adscritas al realismo —ya se mencionó el

libro *Cartucho* de Nelly Campobello— la dificultad de clasificar taxonómicamente, no sólo se vuelve en muchos casos difícil, sino en buena medida inútil.

La dificultad de perfilar una poética del cuento en México proviene de que, como género, siempre había ocupado, hasta ese momento, un lugar secundario como hecho literario, aunque privilegiado como factor educativo. El cuento se consideraba un instrumento ideal para educar. Como esa labor, en cierta medida, se desplaza en los años veinte a la novela, el cuento empieza a conquistar su autonomía literaria, a bastarse a sí mismo como texto creativo sin legitimarse en un afán moralizante.

Un buen ejemplo es José Martínez Sotomayor, a quien algunos críticos han considerado el prosista más representativo de Contemporáneos. La publicación de su relato *La rueca del aire* en 1930 pasó inadvertida, y sólo con el tiempo, cuando la sombra de la narrativa de la Revolución se volvió menos pesada y la tradición del cuento se diversificó, ha vuelto a ser leída con atención. Otra manera de abordar lo que ocurrió es pensar que el grupo sin grupo, como se ha dicho de raigambre claramente poética, encontró en la prosa lírica la manera de acercarse a la narrativa. Eso se ve como algo evidente en Gilberto Owen —*Novela como nube*— y también en *Dama de Corazones* (1928) de Villaurrutia y *Margarita de niebla* (1927) de Torres Bodet. Pero su práctica, notable por cierto, no les resultaba natural y no volvieron a insistir. Curiosamente Rubén Salazar Mallén, a quien el asunto de *Examen* ligó estrechamente con los Contemporáneos, tendría en años posteriores pocos puntos de coincidencia estilísticos e ideológicos con el grupo.

Los maestros de la recreación colonial, encabezados por Artemio de Valle Arizpe, y entre los que se cuentan Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda, encuentran en Genaro Estrada, político y diplomático de alto vuelo intelectual, gran defensor de Contemporáneos, nacido en 1887 y muerto prematuramente en 1937, al escritor que, al parodiarlo, lleva a la cumbre el género. Pero Estrada es además el autor de *Pero Galín*, cuyo personaje central, Pedro Galindo, es un Des Esseintes mexicano. Como ha señalado Christopher Domínguez, Estrada es un ejemplo extraordinario del intelectual de la época, de gran cultura y sentido del humor, es también un político de ideas internacionalistas y un notable funcionario público. La brevedad de su obra no impide considerarlo otro eslabón en la línea de los raros canónicos.

Otro modelo de hombre de letras de la época fue Octavio G. Barreda (1897-1964). Animador de revistas espléndidas, entre ellas *Gladios* (1916) en colaboración con Carlos Pellicer, y casi treinta años después, *El Hijo Pródigo* (dirigió los tres primeros números), en colaboración con Xavier Villaurrutia. Poeta religioso —sus sonetos a la virgen son notables— y narrador sutil, también dejó una obra no muy extensa y en diversos géneros, incluida su notable labor como traductor. Tanto Barreda como Estrada son un buen termómetro de la densidad que la cultura mexicana tenía en aquellos años.

Para entender plenamente cómo se da esa corriente subterránea en el cuento, con visos vanguardistas y alejada de afanes hagiográficos y moralizantes, hay que tomar en cuenta, como se señaló líneas arriba, que en 1930 irrumpe el sonido en el cine y que ese elemento proyectará al celuloide como un factor cultural muy importante, tanto en el nivel de la construcción del imaginario colectivo como en el de vida

laboral del escritor, que encontrará en esa industria, misma que a partir de *Allá en el rancho grande* se volverá además, una industria económicamente boyante, un lugar de empleo y un espacio de prueba para sus técnicas y búsquedas narrativas.

Una buena muestra de ese desplazamiento laboral fue la evolución de Mauricio Magdaleno (1906-1985). Periodista, autor teatral y narrador de gran calidad, militó en las filas del vasconcelismo, de lo cual dejó un libro testimonial extraordinario, *Las palabras pérdidas* (1956), cuyo título es ya una declaración de intención. Novelista de aliento y precisión, ensayista inteligente, después de varias novelas publica, en 1937, la que sería su obra maestra, *El resplandor*. Entre sus otras novelas destacan *Concha Bretón* y *La tierra grande*, pero de forma paralela tiene una obra de gran valor como guionista del cine mexicano en cintas como *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948) y *La malquerida* (1949).

El cine Magdaleno lo había descubierto pronto, ya desde principios de la década, pero la traslación de una visión romántica de la narrativa revolucionaria a la pantalla grande resultó muy afortunada, tan exitosa que actualmente la representación imaginaria de la Revolución mexicana en el inconsciente colectivo tiene más que ver con el cine que con la novela y la fotografía. O, dicho de otra manera, la narrativa textual se desplazó a la narrativa en imágenes. Sin embargo, *El resplandor* (1937) sigue siendo una de las pocas novelas de la segunda oleada de narrativa con tema revolucionario, que puede competir en calidad con las de Yáñez y Guzmán, los padres fundadores.

Es probable que ese proceso de desplazamiento se diera, en parte, gracias al factor laboral que el cine provocó, pero

también es cierto que las técnicas del guion cinematográfico, aprendidas por esos narradores sobre la marcha, influyeron en el uso de elipsis y ritmos narrativos de la novela escrita. El proceso de desnudamiento de artificios que lleva a *Pedro Páramo* tiene que ver con ese proceso. Es posible que fuera la irrupción masiva de esa narrativa en la pantalla, la que mantuviera por un par de décadas más su hegemonía en la cultura mexicana.

¿Significó para los narradores lo que el teatro había significado para los poetas? No exactamente, ya que en el teatro el protagonista, en aquellos años, era el escritor —décadas después lo sería el director, pero sólo hasta los sesentas— y el hecho escénico tenía cualidades de acto social, similar a lo que hoy ocurre con las *premier* o alfombras rojas, y aunque el cine rápidamente conquistaría un papel en la cultura, su categoría como arte tardaría más tiempo en reconocerse. A cambio el pago era mejor y más constante en la industria cinematográfica. Lo que significó *Ulises* en los veintes (o Poesía en voz alta en los cincuenta) en el teatro tardaría hasta los sesenta para darse en el cine, con los primeros intentos de producciones independientes.

La atención del gobierno sería además, mucho más puntual al cine, ya que no sólo era una industria boyante, que daba una imagen de México en el interior y en el exterior, sino que lo consideraba, lo que ahora llamaríamos, un aparato ideológico de Estado. Los muros de los pintores, con todo su prestigio ganado, eran minoritarios comparado con el alcance de la pantalla, y eso obligaba a un control estrecho, como ocurriría después con la televisión, de manera muy férrea.

El desplazamiento de la narración épica al cine traería también que algunos narradores del género revolucionario se

refugiaran en el cuento como elemento literario, o más específicamente en la novela breve (*nouvelle* a la francesa), como el caso de Mariano Azuela en *La luciérnaga* (1932). Él mismo había coqueteado con la vanguardia lírica, pero el poco éxito de público le hizo volver a la vena de *Los de abajo*.

La impronta de *Examen*, más allá de su silenciamiento, lo que significó en parte, si no el silencio, sí el hablar en voz baja del grupo de Contemporáneos, marcó profundamente a los jóvenes escritores que empezaban a despuntar en los primeros treinta, en especial a Octavio Paz (1914-1998). Para los que habían nacido durante los años diez, las propuestas críticas de Villaurrutia y Cuesta les sirvieron para proyectar un pensamiento mucho más ambicioso, en el que la dicotomía nacional-universal no se planteaba como oposición dialéctica sino como el mismo movimiento. A eso hay que sumar la actividad de Contemporáneos paralelos, como Rodolfo Usigli, en especial por sus traducciones de Eliot y su obra de teatro *El gesticulador*, así como las ideas, confusas y anárquicas, del propio Vasconcelos, y de Rubén Salazar Mallén, lecturas que incidirían posteriormente en la redacción de *El laberinto de la soledad*, así como la llegada a México de los textos de las vanguardias latinoamericanas y españolas.

Si los Contemporáneos habían partido fundamentalmente de Alfonso Reyes y López Velarde para establecer sus parámetros literarios, la generación marcada por el vasconcelismo tendría una actitud que ahora llamaríamos multidisciplinaria. En ella tendría un rol importante Daniel Cosío Villegas (1898-1976), gran historiador y crítico del poder, al vincular a la historia, a la sociología y la economía. A él se debe, en buena medida, la fundación en 1934 del FCE (que dirigiría hasta 1947), casa editorial que pasaría en la siguiente década a ser

la más importante de la lengua española y factor de modernización del pensamiento en nuestra lengua.

La generación de 1929, incluye grupos como el de los Siete sabios, entre los cuales se cuenta Antonio Castro Leal, Vicente Lombardo Toledano, y Manuel Gómez Morín, tuvo una importancia mayor en lo que se ha llamado las ciencias humanas y en la política, pero encontró en Castro Leal el primer gran historiador de nuestras letras en el siglo XX. Su perfil parecía responder más al estilo de intelectuales, artistas y pensadores de la generación del Ateneo, con una vocación multidisciplinaria y amplia participación en política.

Para la evolución cultural fue fundamental su capacidad argumentativa y la aparición de un ensayo moderno, fundado en los trabajos de Reyes, Antonio Caso y el propio Vasconcelos en años anteriores. La postura de Villaurrutia y Cuesta, menos atenta a la historia y a la política, les parecía muy ceñida y elitista. Por otro lado, es evidente que los contenidos ideológicos se radicalizaron. Lombardo Toledano, ligado al partido comunista y al sindicalismo, y Gómez Morín, fundador de Acción Nacional, son como imágenes en el espejo.

El trabajo de los historiadores tendrá, a partir de esa década, un papel muy importante y una calidad notable, al grado de que los nexos entre literatura e historia se volverán muy estrechos. La descripción de los conflictos ideológico-políticos tanto en el detalle menudo, como en los proyectos a largo plazo, sustituirá en parte al realismo narrativo, y permitirá que éste entre en un proceso de estetización, similar al que ocurre en el cine —cielos impolutos, campesinos escultóricos al estilo del cine soviético. Así en 1937, Edmundo O'Gorman (1906-1995), quien en 1958 publicará *Invención de América*, un libro central de la historia y la cultura mexicana,

La moderna historia mexicana se comienza a escribir para darle rostro a la nación, y entra ya en un proceso civilizatorio gracias a la estabilidad. Ese rostro ya lo había perfilado la narrativa y la pintura, pero amenazaba con volverse decorativo y superficial. En la prosa de Reyes había una clara intención, si no de la invención de América, sí de la invención de México, pero la palabra invención designaba entonces a un proceso descriptivo. Unos años antes del libro de O'Gorman, Samuel Ramos (1897-1959) publicará el fundamental *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) con el que se abre una vena introspectiva en el pensamiento mexicano que dura hasta nuestros días. Discípulo de Antonio Caso y lector atento de José Ortega y Gasset, Ramos contribuirá a la reflexión estética desde el pensamiento filosófico.

La tendencia de la época suscitó un diálogo entre filosofía y ciencia, paralelo al que ya se daba desde años antes, entre filosofía y arte. Y eso permitió el avance de un pensamiento más o menos impresionista a uno más metódico y sustentado. Un poco después del libro de Ramos, Usigli publicaría su obra teatral *El gesticulador*, con fuerte sentido crítico que provocó no pocas molestias en el gobierno, ya que la reflexión sobre lo mexicano desnudaba los nacientes, pero profundos mecanismos retóricos que se volvían gestos vacíos en el lenguaje político.

Algunos de los Contemporáneos dejaron que en su poesía se filtrara un humor muy amargo, como en Gorostiza, o en los explosivos sonetos-insulto de Novo, ya sin la calidad lúdica de los años veinte. Pero el humor les parecía poco poético: la estatua que se muere de sueño no deja nunca de ser —y tener conciencia de ser— estatua. Sólo Leduc rompe radicalmente en la época con un humor total en el poema. Pero

en la narrativa ese humor sí germina y se desarrolla con gracia y calidad. Por ejemplo, el peso del personaje público que fue Torres Bodet ha impedido juzgarlo adecuadamente; se suele descartar su poesía como menor ante la de sus compañeros, pero en ese movimiento también se deja de lado su notable prosa ensayística y —sobre todo— la importancia de su narrativa. Fue entre ellos el que más la practicó. Y su afán memorialista, la parte más extensa de su obra (y, es cierto, la menos interesante desde el punto de vista literario), traduce un interés cada vez mayor de la cultura mexicana por conocer y documentar su historia.

La discusión entonces, tenía sesgos hoy ya dejados atrás, como su carácter de ciencia. Cosío supo acercarla a la modernidad a través del innovador enfoque económico, que dio, entre otras cosas, como resultado la creación del FCE, pero que siempre mantuvo en su fundamental condición humana. Y eso trajo, en cierta manera, apadrinado por Alfonso Reyes, de quien Cosío fue una especie de alter ego en perpetuo diálogo, sombra respondona que toma en sus manos el protagonismo, mientras se discutía el carácter científico de la historia —discusión que recuerda la de fines del Porfiriato— lo que quedó claro fue su condición de arte.

Así Caso, Reyes, Ramos, Cosío y O'Gorman entre otros se dedicaron, en esos años —y en los futuros— a ese arte en proceso de volverse ciencia. Por eso en Reyes la angustia de lo efímero se desplegaba de otra manera, era —como en la novela— una aceptación de la duración y del paso del tiempo, en donde hasta lo eterno y lo permanente podían tener fecha de caducidad.

En el terreno literario, Castro Leal retomaría la idea de la historia como inventario y en 1935 publicaría su antología

Las cien mejores poesías mexicanas (ya antes, en un temprano 1914, con Manuel Toussaint y Alberto Vásquez del Mercado, había publicado un primer acercamiento a esa idea regida por la centuria). La mencionada antología de Castro Leal, hoy vista con desdén y humor, fue sin embargo, de una enorme influencia. Y la mirada del arte del historiador literario como el oficio de quien levanta inventarios tuvo mucha influencia en los historiadores posteriores (pienso en, por ejemplo, José Luis Martínez, integrante de la generación de *Tierra Nueva*, y crítico e investigador mucho más cercano a la mirada actual).

La historia, incluso la historia literaria, tiende a normalizar los procesos y la evolución de su objeto de estudio, y en esa búsqueda la anomalía no sirve para confirmar la regla. Los raros, de nuevo a la manera de Darío, sólo son en la medida en que no encontramos la óptica adecuada para insertarlos. Y el movimiento narrativo que se da en los años treinta, al margen de la narrativa de tema revolucionario y técnica realista, explica varios de los "milagros" ocurridos en años posteriores.

Fue en parte el impulso masivo que se dio a la educación en aquellos años, y a la cultura con alcance público, que permitió que resurgiera también una cultura de minorías de alta calidad, ya no como la parte más visible sino como una zona de incubación y experimentación de nuevas estéticas y estilos. La incipiente edición literaria alcanzó un gran nivel y las revistas marcaron un rumbo claro. Frente a la discusión pública y la reflexión en conferencias y clases, incluso frente al periodismo, las revistas y los libros ofrecían una idea y una posibilidad de permanencia. El auge educativo y cultural fomentó el rápido desarrollo de las empresas editoriales en industrias, y —a través del FCE— se subraya la importancia del papel del Estado como editor, que alcanzará su clímax con

la creación en 1959, del libro de texto gratuito, justamente bajo la gestión de Martín Luis Guzmán.

La editorial Porrúa había nacido en 1914, precisamente con el libro *Las cien mejores poesías líricas mexicanas*, de Vásquez del Mercado, Toussaint y Castro Leal. En 1916 había surgido la editorial Cvltura. En 1924 se habla de 39 librerías en la Ciudad de México. Unos años después surgiría la editorial Botas. Se empezaron a publicar y republicar textos clásicos. La librería Robledo lanzó la Biblioteca de Historia Mexicana y la edición de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* fue todo un éxito, e incluso surgieron editoriales como Alcancía, similar a las actuales editoriales independientes. Es en ese contexto cuando una nueva generación aparece en el panorama literario.

El sentir colectivo se refleja en los textos y en el estilo editorial, los jóvenes que nacieron en la década de los diez y que tenían a la violencia revolucionaria como un referente más legendario que vago. Van a intuir una nueva forma de la creación, más ligada al desarrollo social pero también, paradójicamente, ligada a la autonomía del arte y a la libertad de pensamiento.

NACE UNA NUEVA GENERACIÓN

Casi simultáneamente con *Examen* surge *Barandal*, en 1931, y como editores Rafael López Malo, Octavio Paz Lozano, Salvador Toscano y Arnulfo Martínez Lavalle. *Barandal* puede ser tomada como el acta de nacimiento de una nueva generación, misma que afinó su ojo crítico en su deslinde tanto del nacionalismo revolucionario como del cosmopolitismo de los

escritores minoritarios. Uno de los malos entendidos constantes de la historia de la literatura mexicana es la comprensión del llamado cosmopolitismo o universalismo del grupo de Contemporáneos. Ellos no se desvinculaban, al anhelar una pertenencia al mundo, de su condición histórica ni de sus características mexicanas. El supuesto ahistoricismo o antihistoricismo que se les achaca, es muchas veces un equívoco. No hay que olvidar que las revistas *Ulises* y *Contemporáneos* dan lugar a *Examen*, que es claramente —desde el título mismo— una revista de polémica y discusión, y que en un momento en que, tanto una como la otra, eran vistas como un estorbo para la estabilización social, fueron combatidas por el elemento nacionalista, con un contenido real que hay que diferenciar del mayoritariamente omnipresente contenido demagógico, que se requería para esa cohesión del país, supuestamente amenazada por las tendencias europeístas. Pero lo que interesa resaltar aquí es la coincidencia temporal de *Examen* con las primeras revistas en las que Octavio Paz prueba sus armas, *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933-1934). Nadie como Paz sometería a una revisión a fondo a la literatura y a la cultura mexicana, examen que le permitiría proyectarla en un contexto panhispánico e internacional.

Jorge Cuesta había nacido en 1903 y tenía, cuando apareció *Examen,* veintinueve años. Paz, que nació en el 1914, diecisiete. Apenas un poco más de una década los separa cronológicamente y sin embargo, parecía un abismo. ¿Por qué? Por la circunstancia y contexto en la que se consolidó la cultura postrevolucionaria en los años veinte.

Repaso algunos hechos: en 1921 se publica *La suave patria.* Si miramos superficialmente el hecho, nos debía sorprender que un poeta nacional, de hecho el poeta mexica-

no "por definición histórica", Ramón López Velarde, fuera reconocido por esos "cosmopolitas" y que uno de los mejores ensayos sobre su obra lo escribiera su figura central durante años: Xavier Villaurrutia. Si miramos más adentro es evidente que ni López Velarde se aísla en el nacionalismo referencial ni los Contemporáneos sienten que sólo existen las letras francesas. La situación es mucho más compleja. Incluso esa mirada primera, que podríamos considerar superficial, sobre los títulos de las revistas, resulta ilustrativa.

Ulises es el hombre que está siempre regresando, que su viaje es su sentido, pero es un viaje hacia la patria, *Contemporáneos* expresa, sí, un deseo de modernidad, pero es una modernidad en un contexto propio y *Examen*, casi resulta obvio, se plantea la revisión de ese contexto propio en el marco del igualmente propio contexto cultural del mundo. La idea de ya no ser el furgón de cola de la cultura empieza a diseñarse. Después de *Examen*, y en parte por lo sucedido a la revista, el proceso legal a la que fue sometida, y la campaña pública contra el grupo, los Contemporáneos deciden hacer su "guerra" de una manera menos pública, pero no oculta sino, al contrario, más política. Torres Bodet y Gorostiza tendrán una importante trayectoria como servidores públicos, y varios de los otros miembros del grupo trabajan y trabajarán como diplomáticos. Villaurrutia será, durante un par de décadas, la figura más visible del gusto literario, con la importancia e influencia equivalente casi a la de Alfonso Reyes. No abandonan, ni mucho menos, la palestra cultural.

En cambio, la primera revista en la que Paz participa lleva por título *Barandal*, palabra hermosa, muy en la tradición de revistas literarias como las del 27 —como *Litoral*—, pero que no deja ver una actitud; su sentido es absolutamente neutro.

Sin embargo —si vamos más allá del título—, es evidente que su espíritu comparte con *Examen* justamente la voluntad de examinar críticamente. Así que se puede afirmar que la generación del 14, la de Paz, a la que después se conoce como de *Taller*, no combate sino que desarrolla ciertos contenidos éticos ya presentes en Contemporáneos y proyectados de forma más activa. Un concepto motor, deudor de las vanguardias, cambiar el arte es cambiar el mundo, cambiar el mundo es cambiar el arte, se va abriendo paso.

En *Cuadernos del Valle de México* ya no está en el grupo editor anterior, el de *Barandal*, Martínez Lavalle y se suman Enrique Ramírez y Ramírez y José Alvarado. Este último, tres años mayor que Paz, periodista y escritor de talento, que llegó a ser rector de la Universidad Autónoma de Nuevo León en los años sesenta y fue una importante influencia en las ideas y actitudes de Octavio Paz —quien le dedicaría su "Nocturno de San Ildefonso". Alvarado tenía algo del temple de Jorge Cuesta, y un estilo preciso y sintético, su presencia se dio fundamentalmente a través del periodismo, pero —como señaló Gabriel Zaid— hizo del periodismo una obra de arte.

La breve vida de ambas revistas sirvió para que Paz pusiera a prueba sus primeras letras y para configurar el rostro aún juvenil de la nueva generación. A México llegaban ya noticias de la gesta cultural emprendida por la República Española, y en dicho trabajo había un buen número de coincidencias con lo que aquí se intentaba. El general Lázaro Cárdenas había accedido a la presidencia en 1934 y lo primero que hizo fue liberarse de la sombra de su antecesor, el general Calles, y estableciendo así una especie de ley en los sucesivos relevos presidenciales. En 1935, Efraín Huerta, de la misma edad que Paz, había dado a la imprenta su libro *Absoluto amor*. Dos años

antes el primero había publicado *Luna silvestre*. Entre ambos trazarían las coordenadas líricas del grupo.

No obstante, el perfil que tendrían con el tiempo caracterizaría su búsqueda individual más que la tendencia de un grupo. ¿Qué ocurrió? Sobre el terreno se podía percibir una búsqueda mucho más conservadora, en una lírica más tradicional, en poetas que murieron jóvenes, como Rafael Vega Albela (1913-1940) y Alberto Quintero Álvarez (1914-1944), o con poca obra lírica, como Neftalí Beltrán (1916-1996). Este último fue también dramaturgo y trabajó para el cine, no sólo como argumentista sino escribiendo canciones para diversas películas.

Hay que resaltar entre los poetas de la generación, la presencia de Margarita Michelena (1917-1998), escritora de breve, pero intensa y notable poesía personal y también notable traductora de Baudelaire. La aparición, unos años antes, de Carmen Toscano (1910-1988) y Concha Urquiza (1910-1945), y un poco después de Guadalupe Amor (1918-2000) en una lírica en la cual las voces femeninas eran muy escasas, anunciaba ya lo que en décadas posteriores sería una presencia muy nutrida. La primera fundaría, con María del Carmen Millán, futura historiadora de nuestras letras, la revista *Rueca*, que publicaba sólo textos de mujeres.

Literariamente la más atractiva es Concha Urquiza, al practicar una poesía que se ha calificado de mística, de alto contenido religioso a la vez que teñida de un erotismo peculiar, deudor en parte de López Velarde. Sin embargo, en el plano religioso la poesía del sacerdote Manuel Ponce (1913-1994) alcanza niveles extraordinarios. La cultura católica, de fuerte raigambre en México, tiene en esos años un desgaste muy importante y pierde parte del protagonismo que aún

tenía en la lírica. A pesar de ello se dará una curiosa reinvención en la etapa final de aquellos días con la aparición de algunos poetas notables como Alí Chumacero (1918-2010), que publica en 1940 *Páramo de sueños*, y Manuel Calvillo (1919-2009), ambos con una obra muy breve.

En la narrativa aparece en 1938 una extraña novela, *Andreida*, firmada por Asunción Izquierdo de Albiñana (1910-1978), conocida después por su seudónimo Ana Mairena, nombre con el que firma *Los extraordinarios* (1961) y *Cena de ceniza* (1975), sus dos libros más importantes. *Andreida* trata el tema de la libertad femenina, la elección sexual y el lesbianismo con una mirada lírica notable, refleja el sexismo de su época especialmente pronunciado. Ella, joven potosina, que se casa pronto con uno de los cachorros de la Revolución y fundador del Partido Nacional Revolucionario (futuro PRI), no puede ejercer su vocación de escritora abiertamente por prohibición expresa de su marido y usa a lo largo de su vida diferentes seudónimos. La pareja es asesinada por su nieto, lo que crea un escándalo a medias político a medias de nota roja, y da el material documental para la novela de no ficción, *Asesinato*, de Vicente Leñero. Si bien *Andreida* puede ser considerado un hecho aislado, es también inevitable ver la novela como una señal del cambio ético y social que estaba ocurriendo en esos años.

LOS AÑOS CUARENTA

1939: EL UMBRAL

La llegada de los exiliados españoles fue un acontecimiento notable, sobre todo en el proceso de volver al escritor una persona con oficio. Las editoriales surgidas con su llegada y el fortalecimiento del FCE requirieron textos, y los escritores respondieron a esa demanda. Por ejemplo, la moda de las biografías de divulgación o incluso los textos directamente periodísticos. Los españoles, por otro lado, cuando se tuvo claro que el exilio sería largo, trataron de entender lo mexicano y aportar su mirada. En esa línea se inscriben libros como las *Variaciones sobre tema mexicano* de Luis Cernuda y, *la Cornucopia* y la *Nueva cornucopia de México* de José Moreno Villa, quien además dedicó varios ensayos al arte mexicano. El autor de *Jacinta la pelirroja* aportó, como señaló Octavio Paz, una gracia alada a la poesía en castellano, y con su prosa autobiográfica descubrió un tono muy distinto de las obras memorialísticas escritas en México, casi todas ellas investidas por la solemnidad del testigo privilegiado. Moreno Villa, que fue un testigo privilegiado de grandes momentos históricos, escogió, sin embargo, ese tono natural de su *Vida en claro*, sin exaltaciones ideológicas, sin impostaciones de voz, siempre preciso y mesurado. En él, el tono es radicalmente opuesto al de León Felipe, Júpiter tonante o profeta bíblico.

Por su lado, Cernuda no pudo dejar de ver en los patios mexicanos los de su Andalucía perdida, y eso se nota en los relatos. Habló, más a través de sus libros que de su conversación, a los nuevos poetas. Octavio Paz supo ver en él ese matiz del monólogo personal a la inglesa, tan ausente y tan necesario para la poesía en español. Tan aislado como Emilio Prados, que se sumió en ondas meditaciones religiosas, murió, murieron ambos, relativamente jóvenes, pero alcanzaron a marcar la poesía que surgía en aquellos años, en especial la del grupo hispanomexicano, y vacunaron en parte e indirectamente contra la enorme sombra que proyectaba en toda la lengua la obra de Juan Ramón Jiménez. El sólido cuerpo de la tradición mexicana tomó de ellos lo necesario a la vez que conservaba sus rasgos perfectamente definidos. El pesó de la retórica nacionalista fue, sin duda, una barrera que evitó en lo profundo una mayor simbiosis de estilos, temas y corrientes.

Algo similar ocurrió también con la llegada, a principios de los cuarenta, de importantes artistas europeos que huían de la Segunda Guerra Mundial. André Breton habló de México, como la patria del surrealismo, juicio a la vez retórico y de turista que, sin embargo, hizo que vinieran al país artistas como Benjamin Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington y Wolfang Paalen, entre otros. Antonin Artaud también cantó, más intensamente y a fondo, el misterio de un país extraño, pero el medio mexicano fue poco permeable a los juicios y a la mirada crítica, cuando ocurría, de los escritores extranjeros. Basta recordar las ácidas miradas de Graham Greene o Evelyn Waugh. Tal vez el caso más extremo sea Malcolm Lowry con su *Bajo el volcán*.

El escritor Ricardo Piglia dijo alguna vez que el libro más importante de la literatura argentina del siglo XX lo había

escrito un polaco, Witold Gombrowicz, y se llama *Transatlántico*. Y los argentinos entendieron tanto lo pertinente y sagaz del juicio como su sentido provocador, y se pusieron a discutirlo. Si alguien dijera que la mejor novela mexicana del siglo XX está escrita en inglés por un británico dipsómano, parecería una herejía contra el acendrado aunque no pocas veces retórico nacionalismo mexicano. Esa condición excéntrica reivindicada por la literatura argentina es exactamente lo contrario de lo que busca la mexicana, que considera excéntrico todo lo que no es suyo, a menos que se acepten ciegamente, como virtudes —pues el amor es ciego— algunos de sus peores rasgos de carácter. De allí la complacencia con los esoterismos de estar por casa de algunos de los poetas *beats* en los años cincuenta y sesenta.

Es hasta muchos años después que la mirada de narradores como Lawrence, Grenne y el propio Lowry es reivindicada más allá de su ácida pero certera mirada sobre la realidad nacional, como gran literatura. Durante algunos años la acusación de extranjerizante era el peor insulto que se le podía hacer a un escritor. De ello se acusó a Octavio Paz, quien escribió nada menos, el libro más importante sobre "el alma nacional", *El laberinto de la soledad*. Y es ese sentido nacionalista el que nos debe llevar a valorar en toda su importancia la labor de Alfonso Reyes para ejercer una ejemplar síntesis entre su convicción universalista y la circunstancia de una retórica impuesta por el contexto. Pero ni Reyes ni Paz fueron novelistas y la retórica nacionalista sobre todo se propagó en el terreno narrativo, mientras que a la poesía siempre se la miró —se la mira aún, aunque de otra manera— con sospecha.

El surrealismo fue, por ejemplo, muy importante para la generación del 27 en la década de los treinta, para Alberti,

Cernuda, Prados y desde luego García Lorca, pero en los años cuarenta y después del episodio de la Guerra Civil en que ellos se volcaron a una lírica con compromiso civil, el surrealismo era ya cosa pasada. Tampoco para los Contemporáneos representó una gran influencia: frente a la pérdida de conciencia ellos buscaban la absoluta y extrema conciencia. Fue diferente el asunto en países como Perú, Chile y Argentina, donde el movimiento surrealista sí caló profundo. O lo fue en México para Octavio Paz, y lo sería —a través suyo— para algunos poetas de la generación de La Casa del Lago. Las biografías que Fabienne Bradu dedica a Benjamin Péret, Antonin Artaud y André Breton nos dan una imagen muy completa de lo que el surrealismo fue y no fue para la literatura mexicana.

La narrativa, en cambio, pareció descubrirse a sí misma, en una equívoca generación espontánea, con la Revolución mexicana. El siglo XIX tuvo una importante tradición narrativa realista, pero lastrada para la mirada de hoy por una intención didáctica y moralizante, mientras que la Novela de la Revolución, al ser francamente ideológica y militante, se comprometió con el contexto y no con una idea arcádica de un futuro siempre postergado. Para ello hay que tomar en cuenta la cantidad de documentos, planes, proyectos y redacciones constitucionales que en los años diez se elaboraron, para servir de coartada legitimadora a los caudillos en guerra. Retrospectivamente sabemos que ese corpus civil hizo posible pasar de un estado casi feudal, de señores de la guerra, a una estabilidad política y a la formación de instituciones, pero para quien escribía "en caliente" la malversación de la palabra resultaba evidente y ofensiva.

La generación del Ateneo de la Juventud es admirable, entre otras razones, por la enorme amplitud de intereses,

sólo comparable a la de la generación de las reformas juaristas, pero cuyo trabajo se realizó más en la base misma de la estructura social, y cambió la acción armada o de intriga política, basada en equilibrios de poder, muchos de ellos focalizados, por una acción reflexiva independiente del contexto y la circunstancia. Por eso su admirable labor fue a largo plazo y formó conceptualmente el siglo XX. La narrativa fue una consecuencia natural y paralela a ese proceso. Pero lo que no era previsible fue su enorme calidad, incluso inmersa en contradicciones de credo —la narrativa cristera— o de regreso a su labor didáctica —mucha de la narrativa indigenista—, ni su capacidad de ejercer desde el arte una crítica a las instituciones. En este texto, y en muchos otros, se ha insistido en el paralelismo con el movimiento muralista, pero en la narrativa, probablemente por su carácter público distinto, la disección del poder fue diferente y llegó al corazón mismo del problema.

México entró en un proceso de estabilización durante la década de los cuarenta que, combinado con factores internacionales, en especial la Segunda Guerra Mundial, le permitió una evolución muy dinámica, tanto en el terreno social como en el cultural. El conflicto europeo, la posguerra española, la crisis argentina, lo situó como el país que ocuparía paulatinamente los espacios del imaginario colectivo del mundo hispanohablante. Fue muy notorio el hecho en el terreno del cine, pero también, aunque menos evidente, en el editorial y literario, que México ocupó los espacios que Argentina y España dejaban vacíos.

Por un lado, la inyección que significó culturalmente hablando la llegada del exilio español y en menor medida la del europeo, por otro, el dinero que empezó a circular en torno a esas industrias, permitiendo un desarrollo muy fuerte en

infraestructura y en instituciones. Es en esa década cuando se concreta la propuesta hecha por Alberto J. Pani en 1932, entonces Secretario de Hacienda y Crédito Público, de constituir el Instituto Nacional de Bellas Artes como organismo rector de la cultura nacional. Será hasta 1946, por decreto presidencial, cuando se creará dicho instituto e iniciará sus actividades en 1950.

Mientras tanto se dio el proceso en que la estabilidad democrática facilitó el paso de regímenes encabezados por militares a ser dirigidos por civiles con formación universitaria, fenómeno que ha estudiado bien Gabriel Zaid y que podemos señalar como el inicio del gobierno de los licenciados. A la vez una nueva generación de escritores buscaba mantenerse como interlocutores del poder, con filo crítico y capacidad de presión, pero sin integrarse a sus filas, ya fuera como cuadros directivos, burocráticos o políticos. Sería la década en que la decepción de las vanguardias se reflejaría en la importancia que tiene el existencialismo como corriente de pensamiento en México.

No obstante, como ocurrió en las dos décadas anteriores bajo el aspecto más obvio de los cambios políticos, se daba en la cultura y a profundidad un cambio notable que, sin embargo, sólo se puede percibir en detalles, como son las publicaciones literarias. Las revistas de aquellos años nos sirven de eje para abordar dicho periodo. A la vez se reformuló de raíz la tendencia narrativa dominante —las novelas de la Revolución— a través de un autor que se volvería central en las décadas siguientes: José Revueltas.

La situación en esos años fue muy distinta de la vivida en décadas anteriores. Un país en crecimiento, ya pacificado, con un sistema de partido único, al interior del cual se

dirimían los conflictos, más de poder que ideológicos, y con una creciente presencia de políticos desvinculados del ejército, lo cual facilitaba la progresiva disolución del caudillismo, tan característicos de la Revolución y de las dos décadas siguientes. Igualmente la literatura y el arte buscaban sedimentar su espíritu nacionalista en una vida civil mucho más amplia, con una progresiva densidad y un creciente público.

Taller, la revista que terminó por darle nombre y definir la actitud de la nueva generación, es una publicación ligada directamente con *Examen* aunque distinta de *Contemporáneos*. Desde el mismo nombre sugiere una condición preindustrial de la literatura y una vinculación con el trabajo obrero. Las ideas marxistas habían llegado a México con más fuerza a través del filtro de la Revolución Rusa, e incluso vendrían a México creadores como el director de cine Serguei Ensenstein y el cinefotógrafo Eduard Tissé que influirán en la estética nacional. Se ha documentado cómo la fotografía de Tissé, cinefotógrafo del proyecto cinematográfico frustrado, ¡*Que viva México*!, influyó en el cine, la fotografía y la pintura, pero también en la narrativa.

Por otro lado, el gobierno establecido, primero con el gobierno de Ávila Camacho y luego el de Miguel Alemán, vio un saludable desplazamiento de las ideas más radicales del ámbito político al artístico, fomentando la política que Octavio Paz definiría décadas después como la de un ogro filantrópico.

El mismo Paz estuvo en los años treinta cercano a posiciones marxistas y, luego de la guerra de España y bajo el influjo de Breton y el surrealismo, al trotskismo. En esas aguas quietas parecía que nada pasaba, y sin embargo, los escritores buscaban su sentido. Más allá de la influencia soviética, la cultura

rusa tenía afinidades con la mexicana y en la obra de Revueltas, particularmente en sus dos primeras novelas, *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943), la huella era evidente. No se podía ignorar que, más allá de los hechos históricos sucedidos desde Juárez y sus Reformas en el siglo XIX, México era —seguía siendo— un país con un sustrato religioso muy fuerte y presente.

La mixtura de ideas e ideales revolucionarios, el sustrato religioso y la situación geográfica y social del país, asolado por sequías, inundaciones y otro tipo de fenómenos climatológicos, una pobreza y un analfabetismo muy fuerte, tenía que traer, inevitablemente y por igual, tendencias milenaristas y un pesimismo profundo. Lo primero encarna perfectamente en Revueltas, lo segundo en Efrén Hernández. Este último, proveniente de una generación —y una estética anterior— facilita el tono desencantado con una prosa irónica, radicalmente paródica, no sólo de la narrativa realista sino también de la poesía de sus compañeros de aventura. Por ejemplo, en *Cerrazón sobre Nicómaco* hay momentos en que la parodia tiene un destinatario directo: *Muerte sin fin* de José Gorostiza (la novela de Hernández es de 1946).

En ella aparece un personaje singular que después poblaría ampliamente nuestra narrativa: la del pobre diablo. El tránsito del general al licenciado, como desplazamiento de la tareas del héroe, hace que aparezca esa figura como arquetipo anti heroico, no como hombre que juega y pierde, combate y es derrotado, sino como quien nace ya vencido. Era inevitable que esa sensación terminara por teñir también de pobretería a las épicas intelectuales, fueran narrativas, poéticas o ensayísticas. Tal vez sea ésa una de las razones por las que el teatro recupera un protagonismo como género que había perdido

desde el final del porfirismo. Ese género, más allá de su condición de texto dramático, se regía por lo volátil y efímero de la puesta en escena. Como hecho social evitaba el vértigo de la imposible permanencia. No sólo Eliot se refugiaría en la dramaturgia para evitar el callejón sin salida de su poesía, también Novo, Villaurrutia, Usigli, y algunos escritores de la nueva generación, como Rafael Solana (1915-1992), impulsor de *Taller poético*, la revista antecedente de *Taller*.

Empezó también en esos años un desplazamiento geográfico y espacial de la narrativa, muy importante, que se concretaría en la siguiente década, la de los cincuenta, de un escenario rural a uno urbano. Mientras que las primeras novelas de Revueltas (1914-1976) suceden todavía en el campo mexicano, la novela de Francisco Tario *Aquí abajo* (1943), visión cruel del pobre diablo, es ya plenamente urbana. Tario, que después se avocaría al cultivo del relato fantástico, retrata con tintes negros, en esa novela, el alcoholismo en el que se refugia su personaje. Pero si bien el impulso pedagógico de muchos de los libros de narrativa realista se diluye en un pobre moralismo, el pobre diablo no será de ninguna forma vehículo para enseñanza alguna.

El campo de batalla intelectual se transforma: ya no es el periodismo tal cual, pues éste ha crecido y se ha diversificado en campos y estrategias. La lección que la generación de *Taller* aprenderá rápidamente es que, más allá de la lucha de argumentos, las obras imponen el curso a seguir. Más allá de las polémicas entre nacionalistas, vanguardistas y Contemporáneos, los libros de Gorostiza —hay que volver a insistir: *Muerte sin fin* se publica en 1939—, Villaurrutia y Pellicer decantan la admiración de los más jóvenes. Por eso, revistas como *Taller poético* apuestan por el texto lírico en sí, sin teoría o

argumentación. *Taller*, en cambio, y es evidente que eso ocurre por la presencia de Paz, decide que eso no es suficiente, el argumento no es prescindible, y —eso lo agrego yo— debe ser tomado también como una creación, es decir, como una obra de arte.

Una obra de arte que se pone en juego ante las otras. Eso para Paz resultará muy importante, pues como mostrará en futuros ensayos, en especial en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*, la historia del arte es cambiante y veleidosa, y sus absolutos, si los hay, deben ser refrendados en el presente, en cada presente. Si lo que se puso en juego en los años treinta fue el carácter nacional de nuestra tradición literaria, en esos años se planteará sobre todo la idea de modernidad.

Paz se muestra desde muy joven con gran ambición intelectual: su viaje a España le permite no sólo conocer a los grandes escritores españoles del momento, incluidos los del 27, sino también entrar en contacto con algunas de las nacientes polémicas ideológicas y con la obra de autores como Gide y Malraux, entre otros. Ese viaje, acompañado por su mujer, Elena Garro, le muestra lo que ahora nos parece evidente, pero que entonces no lo era. El destino o el futuro de nuestra cultura no se pueden aislar de lo que ocurre en el mundo y es en ese ocurrir donde se pone en juego. Y se alimenta sobre todo de la experiencia de Alfonso Reyes en su periplo viajero, ya sea en una forma de exilio, ya sea al servicio de la diplomacia mexicana, en España, Francia, Argentina y Brasil. Casi como en una ecuación o ley de comportamiento químico: Reyes regresa a México y Paz inicia su estancia fuera de él.

Los escritos de juventud de Paz, compilados por Enrico Mario Santi, muestran la amplitud de miras y la intensidad reflexiva que Paz se plantea. Nadie en su generación, salvo en

algunos momentos y de forma más confusa, José Revueltas, se le equipara. Por eso Paz mira hacia atrás y encuentra sus interlocutores en Samuel Ramos, Cuesta y Villaurrutia, y un poco más atrás, en Alfonso Reyes (y no, lógicamente, en un Vasconcelos cada vez más delirante). Paz pertenece a la generación de *Taller* por razones cronológicas, pero la rebasa y la deja atrás muy rápido, primero, asumiendo algo que la generación del Ateneo había comenzado y, después, en los sesenta, sumándose como cabeza visible y director de orquesta de la aventura de las generaciones de Medio siglo y de La Casa del Lago.

A través de Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente*, y de los escritores franceses, sobre todo del grupo de la *Nouvelle Revue Française* comprende la importancia de las revistas y la de la Independencia crítica frente al poder, en especial, el poder del Estado. Esta última idea fue, en su momento, realmente sorprendente, pues las generaciones anteriores, más allá de su tendencia ideológica, ni siquiera se planteaban esa independencia. Incluso Paz mismo encuentra durante muchos años trabajo remunerado en el seno acogedor de ese Estado.

La experiencia de Reyes como diplomático, al igual que la de algunos de los Contemporáneos, hará pensar en la distancia física como una distancia espiritual y anímica, posición difícil de sostener, que sólo se rompe, en el plano físico y en el caso de Paz, hasta 1968, cuando renuncia a su puesto de embajador, respetando el protocolo de la cancillería, de "ponerse a disposición". Esa distancia física del país, de casi treinta años, le permitirá desarrollarse de una manera diferente a los que estuvieron sometidos a las cacicazgos intelectuales y políticos al interior del país, no sólo el de Reyes, que

se asumirá más bien como árbitro y mediador, sino el de Diego Rivera y los muralistas ("no hay más ruta que la nuestra").

En su simpatía por la izquierda —primero el comunismo, después el trotskismo—, Paz quema etapas y se pone al día, se nutre de lecturas y asimila las corrientes en boga en Europa, guarda cierta distancia ante la fuerte influencia que después de la Segunda Guerra tendrá el existencialismo sartreano en el mundo, y en especial en México. Se podría decir que Paz, en la medida en que está lejos, encuentra la forma de estar más presente y defender nuevas formas del pensamiento y la pluralidad en el seno de la reflexión.

Reyes había centrado su accionar en el mundo hispánico, y abierto ventanas hacia otras culturas, sobre todo la francesa, predominante en el siglo XIX y esencial para el modernismo, cultura que, sin embargo, a él no le hizo mucho caso y es una lástima. Paz, en cambio, mira de soslayo a la literatura en español —tuvo, en todo caso, una cierta interlocución con la argentina través de la revista *Sur*— y se concentra en alimentarse de la europea y después, incluso, de las culturas exóticas, India, Japón. Es lógico: en España la Guerra Civil vino a cortar, si no de raíz, sí de tajo, el floreciente mundo cultural promovido por la Segunda República en América, pasado ya el oleaje vanguardista, triunfaban tendencias nacionalistas, muchas veces conservadoras. Y Paz consigue, a pesar de venir de un país cuya cultura es periférica, imponerse como interlocutor de privilegio en el contexto de la época.

Veamos la revista *Taller* un poco más de cerca: su vinculación a la realidad está claramente presidida por la identidad formulada en el lema rimbaudiano: "cambiar la literatura, cambiar al mundo". Desde la perspectiva europea, sumida primero en la guerra y después en la posguerra, un mundo

deprimido y derrotado, la Revolución mexicana tenía entonces un significado distinto al que podía tener años antes; ya no se trataba de un país sumido en la barbarie y olvidado por el tiempo, sino incluso una nación que, con su Revolución, se había anticipado al necesario cambio social. Era Europa la que se encontraba en ese estado de barbarie y, en cambio, México parecía salir de ella y proyectarse al futuro.

Algo de esto se vislumbra ya en la actitud de *Cuadernos del Valle de México*. Se ha dicho repetidamente que la actitud de conjunto estaba caracterizada por un rechazo a lo literario separado de lo social. Pero eso no parece ser tan evidente en los textos de creación. Y más bien parece consecuencia de la inercia que indica que esa politización conlleva el rechazo de la poesía pura o el arte por el arte, confundiendo estos términos con la idea de una autonomía de la creación, autonomía que, en futuros ensayos, Paz reivindica sin anular las aristas y rugosidades que provoca. Esa autonomía de la obra es múltiple, implica no sólo una autonomía entre (y frente a) la ideología, sino también entre ella y el autor. El compromiso ideológico, base del político, se debe apoyar en un contenido ético, que servirá para juzgar en todo caso el compromiso y no la obra en sí.

Paz se daba cuenta de que, desde el primer punto de vista mencionado, la cultura mexicana no respondía adecuadamente, ni ante la historia ni ante el presente, y que, en cambio, las obras respondían mucho mejor, en tanto que no se hacían o cifraban de cara a la política, y que si bien las condicionan no las califican.

Paz era lo suficientemente entusiasta para hacerse cargo de esa optimista novedad que prometía un mejor futuro social, la experiencia familiar de su abuelo —Irineo Paz— y su padre —Octavio Paz Solórzano— frente a la Revolución

habían dejado marcada huella, pero también elementos e inteligencia para dudar de ella y someterla a la saludable revisión que no muchos hicieron en aquellos años. La narrativa de la Revolución poco a poco cambiaba la actitud frente al régimen, se volvía más crítica de los gobiernos que surgidos de ella, que al alcanzar cierta estabilidad, mostraban también un rostro falso, hipócrita y corrupto.

La actitud de acompañar la evolución del movimiento a manera de un guardián de su sentido legítimo, y de encarnar en sus diferentes versiones las tendencias y actitudes de los escritores según su vinculación a un grupo o a un caudillo variaba y se volvía más personal, pero esa crítica no siempre se desplazaba a la izquierda, como en José Revueltas y Ramón Rubín, sino que se ejercía desde posiciones conservadoras, incluso religiosas, como resultado natural del movimiento cristero y de la raigambre católica.

Con un desarrollo menos ostensiblemente represor que en el caso ruso, la Revolución mexicana empezaba a mostrar su fase dictatorial a través del régimen de partido único. Y Paz se lanzó a la crítica del poder desde sus propias armas: los textos mismos. En los cuarenta se gestarían en su cabeza lo que serían momentos culminantes en la década siguiente: los ensayos *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*, y los poemas de *Libertad bajo palabra*. El sentido polisémico de este último título, proveniente del mundo legal y jurídico, expresaba muy bien la búsqueda en que él y su generación se embarcaron.

Si la posguerra de 1919 se había caracterizado por el florecimiento del sentido lúdico de las vanguardias, la de 1945 por una autoexploración del sentido de la cultura occidental. Los existencialistas, con Sartre a la cabeza, pero también

autores como Bataille y Lévi-Strauss, en direcciones distintas, explorarían la entraña de la cultura occidental. ¿Cómo se vivió esa exploración en México? No con el sentido catártico que tuvo para Europa. Aquí hubo cierta demora en darse cuenta de lo que significó el Holocausto, pues se le veía como un hecho ajeno.

El título si no el tono de la primera recopilación de poemas de Paz, *A la orilla del mundo*, es bastante sintomático, y se desenvolvería con el tiempo en la idea de la otra orilla, posibilidad de ver el mundo no desde fuera —la orilla— sino desde una condición de otredad que se situaba en el centro del nuevo espíritu. El creador sería siempre un exiliado, un migrante, un meteco, un nómada, un desplazado: su lugar sería siempre estar fuera de lugar. Sin la formulación teórica que algunos existencialistas dan a esta idea —como Camus—, algo de eso se barrunta ya desde Dostoievski en la literatura rusa del siglo XIX y principios del XX, mezcla de ortodoxia y milenarismo, radicalidad política e individualismo feroz. Ese aspecto ruso encarnó en la obra de Revueltas y se transformó en Paz en una necesidad de entender la alteridad. Los latinoamericanos estamos literalmente en la otra orilla de occidente.

El joven José Revueltas es detenido en una manifestación con apenas quince años de edad, y esa detención y encarcelamiento serán una especie de sino en su vida. Sus narraciones de la década de los cuarenta, *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Dios en la tierra* (1944) y *Los días terrenales* (1949) desconciertan tanto a los defensores de la narrativa canónica como a sus compañeros de lucha ideológica, vinculados al partido comunista. *El cuadrante de la soledad*, obra teatral, es de plano rechazada por ellos y lo obliga, en parte, a retirar de la circulación *Los días terrenales*.

Su trazo narrativo tiene una raíz naturalista con tintes de aguafuerte goyesco. La inmensidad de la desgracia es tan asfixiante como el encierro. La inteligencia de Revueltas se manifiesta de manera intuitiva pero apunta muy alto, y comprenderá con el tiempo, tanto la necesidad de libertad absoluta como la vocación de compromiso social. Cuando Paz, a propósito del movimiento del 68, momento en que Revueltas vuelve a padecer la cárcel, lo llama "un hombre puro", remite, yo creo que conscientemente, a la idea de pureza *quasi* religiosa del alma rusa. Hay tonos, sobre todo en *El luto humano*, en el que se adivina ya el registro fúnebre y fantasmal de Rulfo una década después.

La novela como espacio testimonial y ámbito reflexivo de lo político no es, en esos años, desde luego, novedosa en México. Pero sí lo es el que un narrador tenga el talento de dejar a sus personajes seguir su camino narrativo y no someterlos a su condición de ejemplo o símbolo. La autonomía de la obra frente a las ideas del autor se visualiza en la obra de Revueltas de manera espléndida. Lo que lo vuelve un gran narrador es no obedecer esquemas, sino seguir su instinto sin renunciar a sus ideas.

El conflicto será menor en el caso de Ramón Rubín (1912-1999), pues él ni siquiera se plantea que sus narraciones puedan responder a imperativos normativos. Rubín es un narrador nato, por eso sus cuentos tienen tanto éxito en aquel momento, y no sólo en su publicación en los periódicos y revistas de la época, sino también en las ediciones, normalmente de autor, que él mismo pone en circulación. Así sus series de cuentos mestizos, indios o marineros le darán la soltura y el material para sus notables novelas indigenistas de la siguiente década. Rubín representa la persistencia de una idea

decimonónica de lo narrativo con absoluta validez en el siglo XX. Su facilidad de pluma no le impide conservar cierta obligación de ser ejemplar en sus relatos. Leer novelas y cuentos es también una educación sentimental.

APROXIMACIONES A RAMÓN RUBÍN

Ramón Rubín es uno de esos escritores que se vuelve incómodo de tan elusivo y si bien no cae en un piadoso olvido —algunos de sus libros se reeditan con frecuencia— tampoco se le acaba de dar un lugar real en el panorama de la narrativa mexicana del siglo XX. Es cierto, como señalan la mayoría de los críticos e historiadores de nuestras letras, que sus novelas llamadas indigenistas —*El canto de la grilla*, *El callado dolor de los tzotziles*, *La bruma se vuelve azul*— le otorgan un lugar de privilegio en esa corriente hoy tan fuera de moda, a pesar de los avatares sociohistóricos (como el levantamiento zapatista de 1994). Pero Rubín no es sólo eso, ni tal vez es eso, sus obras tienen mayor riqueza de lo que indica una etiqueta que describe pero no cala en el texto.

La persona de Rubín también tiene algo de elusivo. A pesar de su longevidad y de la admiración que en ocasiones le profesan algunos críticos lo que lo sigue sosteniendo entre nosotros es que goza del favor constante del público. Las razones son evidentes: tiene, como pocos, una soltura narrativa que lo hace de fácil lectura, lo cual no significa que sea un narrador sencillo, aunque la sencillez, como señaló en algún momento Rulfo, es una de sus virtudes. Así las leyendas sobre su persona han sido cultivadas a diestra y siniestra sin ser del todo fundamentadas. Por ejemplo, sobre su participación en

la Guerra Civil española se sabe poco y hay que atribuir a esto a que participó en ella un poco por la libre, sin vincularse al partido comunista o a las internacionales (y lo poco que el señala en Rubinescas) no acaba de aclarar del todo el asunto, tampoco se han documentado bien las polémicas —con Alfonso Reyes, entre otros— en las que participó. Es más, no se tiene una idea clara de su bibliografía y mucho menos una edición de sus obras reunidas o completas (sobre esto me detendré más adelante).

En muchas solapas y en algunos textos críticos se habla, ya casi como una verdad de facto, que escribió muchos libros, más de treinta, pero esto no parece ser cierto a menos que se cuenten reediciones de las novelas y refundiciones de libros de cuentos. No parece ser su obra más extensa que la de un Revueltas o un Garibay, por ejemplo. Lo que sí parece claro es que su relación con el mundo intelectual no fue lo fluida que debiera haber sido. En uno de los documentos claves para entender su recepción a lo largo de medio siglo, la entrevista incluida por Emmanuel Carballo en 19 protagonistas de la literatura mexicana, permite ver con claridad que, si bien no era un hombre de discurso, su percepción de la literatura es la de un hombre muy inteligente (basta ver los autores que cita como modelos, entre otros Beckett y Borges, en los primeros años sesenta, antes de que ambos saltarán a la fama mundial).

En dicho texto Carballo, ya entonces un crítico de importancia, le señala algunos defectos y reconoce ciertas virtudes, los quince años de diferencia entre uno y otro son históricamente un abismo, pero la intuición del crítico sabe ver en esa literatura que le parece un tanto anticuada algo que sobrevivirá al tiempo. Cincuenta años después él mismo expresa más reticencias ante Rubín de las que tenía entonces y creo que se

equivoca al considerarlo simplemente un escritor bien intencionado. Lo que sí queda claro es que Rubín liga el acto de escribir a una necesidad vital antes (pero sin excluir) que a una intelectual. Y eso es lo que hoy sigue sorprendiendo en sus textos, la fuerza vital que los recorre, más allá de que sus intenciones ideológicas, sus alardes sintácticos y sus afanes documentales estén ya muy superados.

El éxito original de Rubín ocurrió desde el principio, desde los primeros cuentos que publicó a mediados de los años treinta en el periódico *El Universal*, no era frecuente ni entonces ni ahora que un primerizo accediera tan rápido a la posibilidad de publicación, y eso se debió en buena medida a que los textos les gustaron a los responsables de publicarlos y luego al público (además este género tuvo un muy buen momento en aquel periodo). El elemento clave fue en ese momento la anécdota: argumentos tomados de su vida o de cualquiera que le refiriera una historia susceptible de ser narrada llamaban la atención por el manejo casi fabulado de la realidad, respondían a la necesidad de una sociedad con ganas de reconocerse sobre la página como una manera de abandonar la zozobra posrevolucionaria al civilizarla narrándola. Es cierto que el carácter didáctico —políticamente correcto diríamos ahora— también hizo lo suyo.

La anécdota, sin embargo, ahora nos parece ingenua y hasta trivial en ocasiones, pero los cuentos no han perdido su fuerza, se dejan leer con gracia y algunos son extraordinarios. Su lenguaje también contó: hacía uso de un amplio léxico que, aunque él agregaba en ocasiones glosarios para los localismos, traía a los lectores ecos de conversaciones familiares, de voces en la calle o en la plaza, a las cuales se les encontraba pronto, a veces intuitivamente, el significado. Rubín a

momentos prefigura lo que serían autores como Alejo Carpentier en Cuba, José María Arguedas en Perú, João Guimarães Rosa en Brasil, o Juan Rulfo entre nosotros. No alcanza sus niveles artísticos sino en contadas páginas, pero el barroquismo costumbrista de la descripción y el afán de reflejar el habla viva en el paisaje lo sitúa en ese camino. No es por azar que su admiración por Horacio Quiroga sea tan grande.

La época hizo que todos los narradores fueran leídos bajo la misma perspectiva, la voluntad de realismo que los narradores de la revolución habían impuesto, y ese afán de veracidad que los caracteriza, hizo que se perdieran los matices que había entre unos y otros, hasta desembocar en una exigencia documental que no le hacía nada bien al hecho literario. Rubín entró en el paquete aun cuando el mismo señalaba que, si bien partía de anécdotas referidas o vividas, después la imaginación dictaba el asunto, transformaba paisajes y costumbres. Por eso resulta absurdo tanto que algunos le reprochen falta de veracidad en la descripción de costumbres indígenas como que otros le reclamen un excesivo apego testimonial.

La chispa inicial de muchos de sus libros —ejemplos perfectos son *La canoa*, novela escrita para testimoniar la agonía del lago de Chapala, El *rifle sanitario*, novela sobre la matanza de ganado para impedir la propagación de enfermedades pero que dejó amplias zonas de miseria— es un hecho concreto, la rabia o el rechazo que le produce la injusticia en un momento dado, con unas determinadas condiciones y coordenadas, su evidente afán de desnudar las virtudes y defectos de lo humano no parte de una abstracción sin nombre, sobre todo sin cuerpo, al contrario le quiere dar rostro, apellidos, condición, psicología, contexto. Por eso los dos

ejemplos citados líneas arriba son, ya en su resultado, mucho más que un libro coyuntural bien intencionado.

El mundo que narró Rubín no tenía todavía esa imantación de lo urbano que tuvo después, sobre todo a partir de *Los días terrenales* de Revueltas y *La región más transparente* de Carlos Fuentes, sino que mantuvo una constante vocación, fruto de su muy señalada vocación viajera (los oficios que desempeñó le permitían viajar por todo el país) por crear una geografía literaria. Por eso, cuando a partir de la literatura de la onda, la excepción era el regionalismo (se que la palabra no es del todo la adecuada) y lo dominante el contexto urbano, Rubín prácticamente dejó de escribir (me han hablado de unas extensas *Memorias* aún inéditas).

Todo esto coincidió con el curioso éxito que tuvieron sus libros al ser adaptados al comic y por algunos intentos de revaloración por parte de la crítica, entre ellos hay que destacar el ensayo que le dedica Vicente Francisco Torres (hasta ahora, que yo conozca, el más completo, y al cual este texto debe mucha información) y la inclusión y juicios que le dedica Christopher Domínguez Michael en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (ya antes, junto al mencionado texto de Carballo, hay que poner también el prólogo de Luis Leal a *Las cinco palabras*, antología de cuentos, Fondo de Cultura Económica, 1969). De alguna manera el mundo que le había dado sentido a sus novelas y cuentos había desaparecido —el diría, con razón, que se había deshumanizado—, vivencias personales, la entrada en la vejez, etcétera, lo alejaron —pienso— de la narrativa contemporánea en la que ya no se reconocía ni reconocía su vocación. Después de su muerte se publicó una especie de autobiografía, *Rubinescas* (2005), más bien dictada, grabada y transcrita que escrita

directamente por él, que es un buen ejemplo de su proceso personal y una fuete valiosa de datos que ayudan a situar bien a la persona, más allá de su leyenda.

La persona

Alguna vez, debe haber sido por 1996 o 1997, en los pasillos de la Feria del libro de Guadalajara, el poeta tapatío Gabriel Magaña me señaló a un hombre "entrado en años" (esta expresión, que es la mayoría de las veces eufemismo para viejo, allí era exacta: no estaba viejo, estaba "entrado" en años), yo había leído un par de sus libros y conocía algunos rasgos de lo que más arriba llamé su leyenda: su participación en la guerra de España, su actitud anarquizante (había entregado su fábrica a los obreros), pero en realidad sabía poco de él.

La fotografía que aparece en unos grises desvaídos en la reedición que hizo el Gobierno de Sinaloa de la novela *El seno de la esperanza* en 1990 poco me recuerda al hombre que yo vi entonces, pero ambas imágenes coinciden con el físico que habría imaginado en el autor de *El callado dolor de los tzotziles*: sonriente pero no del todo alegre, sencillo, con algo de oriental en los ojos (seguramente por los gruesos vidrios que se adivinan en los anteojos), orejón, correoso y con el pelo poblado y rizado. Los libros suelen proyectar una imagen imaginada del autor que poco suele coincidir con la realidad.

En *Rubinescas* hay un pliego de fotos que lo muestran ya con el pelo blanco, más gordo, con bastón, en algunas con su familia, y en todas sigue habiendo una correspondencia con los textos que escribió. Imágenes que reflejan una bonhomía de una pieza. La mirada que él tiene sobre sí mismo en ese

libro, más allá de ser un tanto fragmentada y anecdótica, también refleja que se sabía de una pieza. Por eso, ya anciano y aquejado por enfermedades, seguía teniendo las mismas obsesiones que cincuenta años antes (el destino de los lagos, por ejemplo).

No obstante, y a la espera de que sus Memorias se publiquen, las diversas entrevistas realizadas con él y *Rubinescas*, retratan muy bien al hombre, pero lo hacen menos con el escritor. Desde una perspectiva actual a Rubín hay que distanciarlo de su fascinación anecdótica, ya que no son las historias en sí las que le dan valor a sus textos (nunca un escritor es importante por su anecdotario, siempre más novelesco que narrativo) sino el tratamiento textual, la construcción de caracteres y la visión del mundo que se desprende las obras. Resulta significativo que algunas de las mejores propuestas narrativas de los dos últimas décadas —las de Jesús Gardea, Severino Salazar, Daniel Sada, Elizondo Elizondo, Alejandro Sandoval, David Toscana— tengan en Rubín un antecedente evidente.

Un breve recorrido bibliográfico (con apuntes para una edición de su obra completa)

Rubín empezó publicando sus libros en ediciones de autor, llegó incluso a inventarse un sello para sus libros, Ediciones Altiplano, luego el Fondo de Cultura Económica se volvió su casa, y en ella se han publicado los más conocidos de sus títulos, y se les reedita cada cierto tiempo. También algunas universidades e instituciones han publicado reediciones de sus libros, en especial su estado natal, Sinaloa, pero son

prácticamente inencontrables. El resultado es que una buena parte de su obra no se encuentra disponible sino en la repesca de las ediciones de viejo. Hasta ahora no ha habido una iniciativa encaminada a la presentación de sus obras completas. (a la manera en que sí se ha hecho con las de Revueltas, Garibay o —recientemente Sergio Pitol).

Sus cuentos, por ejemplo, se han reunido en la ya citada *Cinco palabras*, y en otros volúmenes similares, él mismo hacía ya un proceso de selección ya que, desde las primeras ediciones que hizo, no publicaba todo lo que la prensa había dado a conocer. Que se trata de un escritor desigual es un juicio compartido por todos sus críticos, y sin embargo cuando hay que señalar sus mejores relatos se establecen grandes diferencias de gusto, incluyendo unos los que otros quitan. Por eso creo que sería importante una edición de todos sus cuentos, lo más completa posible, que permitiera establecer un corpus, no para evitar futuras antologías ni las divergencias en gusto, sino para permitir una mirada de conjunto que entendiera mejor sus dispositivos narrativos.

Desde luego un ordenamiento sería el temático —él estableció las series de "cuentos indios", "cuentos mestizos", y "cuentos urbanos", habría que agregar los cuentos con tema marinero y tal vez alguna más. En muchos de ellos se ensayan anécdotas y personajes que después desarrolla de manera muy diferente, aunque los nexos resultan obvios, en sus novelas. También sería muy útil establecer una cronología de la escritura de dichos cuentos para comprender su evolución.

El relato breve, que él entendía a la manera clásica, a lo Maupassant, le servía sobre todo para "entender" (que tiene a veces el sentido de perdonar) los defectos del ser humano, y pocas veces (incluso en los de tema marinero) le interesa lo

heroico —es decir: las virtudes— del hombre. Por eso si bien cala en algunas de las mezquindades sociales y miserias personales, casi nunca se deja llevar por la crueldad, su registro naturalista no busca lo goyesco o el aguafuerte y se apoya más en una ternura comprensiva, por eso tiende a una cierta generalización representativa del sentimiento —la avaricia y no tal hombre avaro. Por ejemplo en uno de sus típicos cuentos fantásticos —"El hombre que ponía huevos"— combina a la vez el tono de leyenda con el humor, y se nos presenta prácticamente como una reescritura de cuentos de Quiroga, como "El almohadón de plumas", mexicanizándolos con tino.

Rubín considera un acervo propio toda la narrativa que esté a su alcance, la reescritura que hace de algunos tópicos se traduce también en reelaboración de anécdotas, lo curioso es que no guardan un parecido con sus textos modelos, incluso puede no conocerlos directamente, pertenecen —para él, y con razón— a un imaginario popular en el verdadero sentido de este término. De la misma manera que una anécdota referida por alguien puede ser usada por él en un texto, si le sirve para lo que busca, incluso muchos años después de haberla oído, es porque toda historia tiene esa condición, provoca ese apropiamiento. Por eso, cuando se habla de que se documentaba para sus libros, no hay que tomarlo en el sentido en que un antropólogo o un sociólogo lo hacen. No recopila, por ejemplo, estadísticas, su relación con el lenguaje es por su capacidad expresiva, por lo mismo no "documenta" un léxico, aunque después, con el texto publicado este pueda ser tomado de esa manera.

Así su vocabulario oscila entre el uso del habla común en una determinada región, aprovechando los localismos, tanto por su capacidad expresiva como por su musicalidad, y una

capacidad intrínseca del lenguaje en la invención de palabras, en el mestizaje vocacional que el español tiene.

Las ediciones originales de las novelas de Rubín suelen ser heroicos actos personales —ediciones que el mismo pagaba dentro del mal disimulado sello Ediciones Altiplano— hoy en papel ácido que se desmorona casi al contacto, pero cuyo aspecto como libros nos habla de una intención y de una época. Las viñetas que llevan las portadas suelen traslucir el buen oficio de los dibujantes y su vinculación con la escuela mexicana de pintura, el taller de gráfica popular, y la necesidad de un contenido ideológico. Algo que cuadra perfectamente con la época y con las novelas de Rubín. De él no se puede decir, como acostumbra el lugar común de la crítica, que fue un adelantado a su época, al contrario, la representó plenamente, y sus dones literarios le han permitido sobrevivir a ella, cosa que no se puede decir de la mayoría de los autores de la corriente indigenista o similares.

Rubín, un autor celebrado como cuentistas, y con éxito en la prensa periódica, insistía en el menos agradecido ante el público género de la novela, y parecía hacerlo con la plena conciencia de que escribía después de la narrativa de la Revolución, que sus modelos realistas, Azuela, Yáñez, Guzmán, ofrecían un modelo de agilidad y economía narrativa, de riqueza léxica y de vigor anecdótico difícil de superar, pero él, como otros miembros de su generación —Revueltas, Magdaleno, Bernal, o incluso Tario y Arreola— más que dar testimonio del pasado darlo para el futuro, este cambio en la óptica transformó a la novela en una actividad en presente, y en el caso de Rubín una manera de incidir sobre los problemas sociales que le preocupaban (la marginación de las etnias,

los choques de culturas, los daños ecológicos —antes de que se pusiera de moda— a los lagos).

No fue nunca un estilista ni tampoco un hombre de discusiones teóricas como Revueltas, tampoco fue un realista duro como Magdalena, sus cuentos y novelas tenían algo de fábulas, en las cuales incluso las partes más dolorosas y terribles eran vistas con la distancia de quien aprende el mundo. Muchas veces partía de circunstancias muy concretas —casi como la *nonfiction novel* aún por aparecer— como en el caso de *Ese rifle sanitario* o *La canoa*, también como antecedente de un nuevo periodismo aún no imaginado siquiera.

Si bien sus cuentos eran apreciados por los lectores sus libros no fueron, salvo algunas contadas ocasiones, y más adelante, en la década de los sesentas, un gran éxito de librería, sin embargo tampoco fueron un fracaso, tenían sus lectores, y la mayoría de ellos tuvieron nuevas ediciones ya sea en universidades o en organismos culturales, o incluso en editoriales comerciales como Diana. Y hay que decir que incluso tuvo éxito no sólo en la toma de conciencia de problemas sociales sino que incluso consiguió detener, o al menos frenar, algunas de las barbaridades ecológicas que lo movieron a escribir.

Si no era un estilista ni un cantor de epopeyas su terreno fue el de un extraordinario creador de caracteres, personajes que, en su contexto rural, anticipaban la construcción de psicologías urbanas en la narrativa posterior a *Los errores* y *La región más transparente*, pero si bien en sus cuentos se ocupó en ocasiones de un contexto urbano, nunca renunció a su "paisaje" regional, dándoles un trato similar, en donde la ciudad nunca deja de ser pueblo. Porque —imagino que diría él— los hombres siguen siendo hombres y así se comportan, mal o bien, siempre contradictorios, sin importar el marco social.

De hecho sus abundantes relatos cortos son una especie de catálogos de comportamiento, de reacciones típicas, siempre redimidas por un fondo —un pozo— impredecible. Desde el restaurantero español, gruñón y furioso ante el hombre que come y no trae para pagar al que cuando ya puede pagar le regala los cafés, o los asistentes acarreados a un entierro, que acaban llorando sinceramente y renuncian a cobrar la paga por su plañir.

Ese realismo, al revés de lo que la generación anterior buscaba, no es el de una voluntad fotográfica; tiene más que ver con la interioridad sus personajes, misma que se expresa —Rubín difícilmente habría pensado que se pudiera expresar de otra manera— en hechos exteriores, en tradiciones fruto de muchos años acumulados pero que no por ello dejan de ser bárbaras (por ejemplo, los celos de padres y hermanos con sus mujeres en los Altos de Jalisco, en *Donde mi sombra se espanta*). Entendía que no bastaba reflejar la realidad tal cual era si no se le daba un matiz que le quitara su sentido unívoco. Azuela, Yáñez, el propio Guzmán, o hasta Magdaleno y Revueltas, estaban signados por un sentido trágico, Rubín ya no, tiene una voluntad más de representación que de encarnación.

Es sintomático en este sentido que si bien, como sus compañeros de generación, tuvo contactos profesionales con el cine (incluso algunos guiones no filmados terminaron como novelas) no era su medio el del celuloide, más cercano en sensibilidad a las épicas revolucionarias de la generación anterior, y que en cambio haya tenido tanto éxito en su adaptación en historietas, un narrativa que, cuadro a cuadro, está lejos del hieratismo fotográfico, que obtiene su fuerza de lo inmóvil, de la detención del tiempo, pero que tampoco es la del cine, sino

la de las estampas, ni inmóviles ni en movimiento, con algo de ambas situaciones.

Para Rubín fue muy importante la honestidad intelectual, la entrevista con Carballo ya citada nos muestra que fue un hombre inteligente y enterado, nada tonto, y tampoco anticuado, reconocía la calidad de autores entonces nada obvios (ya se mencionó a Borges) y sabía defender sus puntos de vista, no le importó —por lo mismo— el protagonismo que pudo haber tenido si hubiera explotado ciertos hechos biográficos (por ejemplo: nunca le dio un sesgo heroico a su participación en la Guerra Civil española, como hicieron otros). Esa honestidad lo alejó de capillas y grupos de poder, y pagó un costo por ello. Probablemente lo entristeció en los últimos años de su vida la falta de reconocimiento, a pesar de que los que lo conocieron hablan de un hombre jovial, que superó golpes fuertes (la muerte de su esposa, la progresiva ceguera), pero que disminuyó notoriamente su ritmo de escritura.

TALLER

En el primer número de *Taller* no sólo está la nómina principal del grupo generacional —Paz, Huerta, Revueltas, Solana, Quintero Álvarez— sino que, además, se incorporan algunos de los escritores que Paz conoce y trata en la España republicana o aquí en México a su llegada, como Moreno Villa y Juan Larrea. Hay que destacar en el número, la publicación de acuarelas y viñetas de María Izquierdo, acompañadas de un texto sobre ella de Rafael Solana. Izquierdo, aunque vinculada a la escuela mexicana de pintura, es una artista heterodoxa.

Y vale la pena también destacar la colaboración, con un texto muy bueno, *Retrato de mi madre*, de Andrés Henestrosa.

Para el segundo número, además de las colaboraciones de los miembros de la generación, hay que destacar la de Juan Gil-Albert, poeta español que había sido secretario de redacción de *Hora de España*, la revista de Antonio Machado en los últimos meses de la Segunda República española. Gil-Albert, amigo y contemporáneo de Paz, pasará unos breves años asilado en México y participará activamente en nuestro medio, con sus colaboraciones antes de volver a España.

La reunión de españoles y mexicanos en la revista le dio un alto nivel literario y un aspecto realmente notable al abanico de intereses. Además de escritores ya reconocidos como Francisco Giner de los Ríos, José Bergamín y María Zambrano, a Gil-Albert se sumarían jóvenes como Ramón Gaya, extraordinario pintor y notable escritor a quien Rivera no perdonó sus críticas, Antonio Sánchez Barbudo, Lorenzo Varela y José Herrera Petere para dar a la revista una enorme importancia no sólo nacional sino internacional. En *Taller* se encuentra el dibujo de una generación, en cierta manera, frustrada por la Guerra Civil española, el exilio y la muerte, generación que en España ejemplifica Miguel Hernández, paralela a la de Paz y que por distintas circunstancias, sobre todo la Guerra Civil española, no se llegó a consolidar ni en España ni en su exilio americano.

La visión de la literatura en español como una patria, por encima de las nacionalidades, se plasmó de manera muy importante en *Laurel*, uno de los libros notables que publicó la editorial Séneca en aquellos años. La antología, firmada por Villaurrutia, Prados, Juan Gil-Albert y Paz, no sólo aporta un importante corpus de textos sino que los articula con una

mirada poco frecuente: la de la unidad de la lengua. Octavio Paz ha documentado en un ensayo memorioso las circunstancias que rodearon a la selección de poemas y poetas, las rencillas entre grupos, la ausencia de Juan Ramón Jiménez y las reticencias de Neruda y León Felipe. Paz señala que se decidió sacar la generación más reciente por considerar que aún no estaba consolidada ni había dado sus mejores frutos, pero es probable que también pesara el peligro de crear más desavenencias y alborotar más aún el avispero.

Desde el punto de vista histórico no deja de llamar la atención que el camino que seguía la nueva generación en España, en México y en otros países era muy diverso. Resultaba lógico que eso ocurriera en España, donde la dictadura veía con desconfianza la libertad creativa y la imaginación, pero en México también se vislumbraba un regreso a una poesía más convencional, impulso que es precisamente Octavio Paz quien rompe al proponer una mirada incluso supra idiomática: el viaje de la poesía es una búsqueda en distintos niveles, no sólo verbales, sino anímicos y sicológicos, políticos y antropológicos. *Piedra de sol*, el gran texto que responderá a esa idea, se escribe a la vez en un plano histórico —la Guerra Civil española—, mítico, de rebeldía romántica y aventura personal: el descubrimiento del otro, a través de esa otredad doble que es la mujer, y en ella la del amor, el erotismo, el cuerpo. Frente al hecho social relevante —la Guerra Civil española— está también el personal y amoroso, su intensa relación con Elena Garro.

Todos los biógrafos de Paz, de manera destacada Guillermo Sheridan y Christopher Domínguez, coinciden en lo importante que fue para Paz el viaje a España en pleno conflicto bélico, el contacto con los intelectuales españoles y

europeos de la época, pero sobre todo el momento esperanzador de la lucha por una nueva realidad social.

En la revista *Tierra Nueva* se dio a conocer una generación, formada en Guadalajara —Alí Chumacero, José Luis Martínez, Jorge González Durán—, de críticos y poetas, que abriría el campo para la irrupción de dos narradores que provenían de la misma región: Juan José Arreola y Juan Rulfo, que en esos años, en revistas estudiantiles, publicaban sus primeros textos. El modelo de crítica que se impondría sería el de la documentación representativa, encarnada en la idea de Castro Leal —y sus antologías de las cien mejores poesías, cuentos, ensayos, etc.— que más que la exigencia propia de los Contemporáneos, escogía la opción del inventario, dejándole la responsabilidad de la elección canónica a la posteridad, es decir, a la historia. Se trataba de un compromiso con la época, lo que en cierto sentido se volvía una falta de compromiso, no se trazaba una ruta, sino que se dibujaban posibilidades de distinta índole.

Debajo de esas aguas tranquilas todo era movimiento, ebullición. La literatura mexicana aceptaba los límites de una épica que le había dado un rostro y buscaba una mayor evolución formal al consolidarse, así fuera tamizada por el cuestionamiento, la herencia de Contemporáneos. La idea de transformar el mundo se formulaba para marcar una diferencia con los Contemporáneos, pero no *contra* la novela de la Revolución, precisamente porque con ella el diálogo no era posible, los argumentos no se concretaban, pues si algo había hecho ese movimiento literario narrativo era precisamente plantear el cambio. Hoy por hoy, el modelo de literatura comprometida, más allá de su posterior evolución personal, sería la narrativa de Guzmán. Desde un punto de vista esté-

tico, Revueltas sería un continuador de esa narrativa aunque la cuestione ética y políticamente, mientras que Paz sería un continuador de Villaurrutia, aunque lo haga contradiciendo algunas de sus ideas y —sobre todo— de sus actitudes. ¿Se esboza en estas ecuaciones disímbolas algo de la tradición de la ruptura propuesta por Paz en sus textos ensayísticos? Es evidente que en esa idea encontró, más que la manera de explicar un conjunto de textos complejos, ambivalentes y no pocas veces paradójicos, la de presentarse él en ese contexto al formular su visión, y su ambición, de la modernidad.

A Paz le obsesionó desde muy pronto ser moderno. Esa idea se puede encontrar ya en algunos textos de López Velarde y de Reyes; el primero la resuelve en parodia y el segundo en tradición. Por eso Paz se sentiría más cómodo dialogando con Tablada, aunque reconociera que no tenía el tamaño de los dos primeros. Y en cierta manera el desarrollo de nuestras letras le dio la razón. Y la modernidad se reveló de golpe, pero no exactamente como el autor de *¿Águila o sol?* hubiera querido. La admiración que provocaba la literatura vanguardista, en especial el surrealismo, tenía un acompañamiento de enorme desconfianza en su verborrea teórica. Ella había vuelto, sin quererlo así, lo moderno una ruina.

Veamos la diferencia programática que hay entre la tierra nueva, cuya novedad es la juventud, la disposición a la siembra, en el regreso de los ciclos agrícolas transmutados en ciclos estéticos, y la idea del regreso del hijo pródigo. Son sustancialmente diferentes: la tierra nueva no es otra, es la misma tierra renovada en su cultivo, mientras que el hijo que regresa es, ése sí, nuevo en tanto que otro. La novedad de la patria de López Velarde admitía ambos sentidos y los prohijó diversos.

El gran autor lírico de *Tierra Nueva*, el nayarita Alí Chumacero, dialogó directamente con los Contemporáneos, en especial con Gorostiza y Villaurrutia, sin el filtro paziano y sin necesidad alguna de él, pues la sintonía era la misma. En sentido estricto, Chumacero sigue siendo un Contemporáneo. Y si quitamos a Huerta, el juicio puede ser extensivo a muchos otros autores, no sólo poetas, de la generación de *Taller*. Pero ver el regreso como una novedad es a la vez natural y una equivocación. El diálogo entre el *Responso del peregrino* (Chumacero) y *Muerte sin fin* (Gorostiza) es mucho más intenso que el que tiene este último poema con *Piedra de sol* (Paz). La conversación de los tres fue indirectamente con *La tierra baldía* (Eliot), una tierra en la que la novedad ya no es posible.

Esto tiene que ver con una de las paradojas de la Revolución mexicana como movimiento social. Su aspecto campesino y de revuelta popular derivó en los años de pacificación en un movimiento de clase media, y eso condicionó la evolución de la cultura y de la retórica en direcciones, si no opuestas, sí muchas veces divergentes. Por ejemplo, el lenguaje y la terminología revolucionaria se mantuvieron prácticamente a lo largo de todo el siglo, a pesar de que las últimas décadas estaban totalmente vacías de sentido. Y la narrativa, muy sensible a este hecho, entre otras cosas porque le había dado señas de identidad, se volcó a un movimiento contrario. ¿Hasta qué punto las ficciones de Rulfo, por no hablar de las de Arreola, se han vaciado de contenido ideológico, para evitar así la contaminación retórica? O provocan su parodia en las narraciones de Ibargüengoitia, veinte años después, o su recarga emocional gracias a la mirada femenina en *Los recuerdos del porvenir* (Garro).

Paz hace en *El laberinto de la soledad* una puesta al día de esa retórica, aún no vacía de contenido, y describe reflexivamente ese tránsito de clase social y de geografía, del campo a la ciudad. Así la década de los cuarenta se caracterizó por ser un laboratorio para el futuro, en ella se decidieron vocaciones, se dieron a conocer al lector autores que se volverían esenciales y la literatura mexicana adquirió una melancolía propia de un país que, pasada la euforia revolucionaria, se enfrentaba no sólo a su realidad social sino a los conflictos de las personas, cuya suma constituía la entelequia que llamaban país. Se podía haber producido una gran ruptura y un vacío creativo, pero por fortuna sucedió lo contrario.

No obstante, a nivel individual sí se reflejó la crisis. Pondré algunos ejemplos. Los Contemporáneos fue una generación caracterizada por la precocidad y también por la muerte relativamente temprana de muchos de sus integrantes. En cierta forma, fue una generación caracterizada por el mito del poeta niño —el vidente de Rimbaud— y eso la conservó joven. Su lírica, salvo, tal vez, el caso de Carlos Pellicer, fue no magra sino poca, pero muy buena. Eso crearía una especie de síndrome del silencio. Y varios poetas de la generación de *Tierra Nueva* se verían afectados por él.

Uno de los casos notables fue el de Alí Chumacero. El nayarita fue también poeta precoz. Nacido en 1918 destacó muy pronto en el medio cultural como poeta, crítico y editor. Sus ensayos, reunidos en 1987, en el volumen *Los momentos críticos*, son una bitácora precisa de lo que sucede en aquellos años. Es también el motor de la revista *Tierra Nueva* y encabeza a un grupo de escritores jaliscienses notables (él había estudiado en Guadalajara). Su labor como editor en el FCE se vuelve casi legendaria, incluidos algunos malenten-

didos, como el de que "le mejoró" el estilo a Rulfo. Son para Chumacero, los años cuarenta, un periodo de intensa actividad editorial, pero también de escritura poética. En *Páramo de sueños* aparece ya la palabra que será el apellido del protagonista en la novela de Rulfo, publicada quince años más tarde. Ya antes una traducción de *La tierra baldía*, publicada en México, se llamó así: *Páramo*. Frente al paraíso real, lo opuesto no era el infierno sino el páramo. Pero el origen de *Páramo de sueños* es la atenta lectura de *Muerte sin fin*, "Páramo de espejo" que había aparecido un año antes.

La presencia de cierto agnosticismo en Gorostiza está, sin embargo, compensado en Chumacero por una condición litúrgica más que religiosa, que lo sitúa como un extraordinario poeta religioso, que desembocará no en el escepticismo intelectual sino en la pérdida de la fe. El desencanto de Contemporáneos tendrá su límite en la poesía de Chumacero. Ocho años después publicará *Imágenes desterradas* (1948), que desde el mismo título insiste en esa condición del páramo. La palabra desterradas viene, en cierta manera, de desenterradas, arrancadas de la tierra las raíces, o bien los muertos, que son unas raíces distintas. Pero el destierro no llevará al exilio sino al peregrinaje. En 1956 publicará *Palabras en reposo*, que incluye el extraordinario *Responso del peregrino*, con ese libro culminará su obra poética. En los siguientes 55 años no publicará un sólo libro de poesía.

Su silencio es el síntoma de una terrible pérdida de confianza en la palabra poética. Sí, en medio del infierno —o del páramo— sólo nos queda la poesía. Chumacero parece sentir que eso que nos queda, llamémoslo como lo llamemos, tampoco importa. Por más intensa y profunda que sea la poesía, su destino es volverse trivial. Toda una tradición, que viene de

El idilio salvaje, y pasa por López Velarde, Gorostiza y Cuesta, culmina en ese desencanto absoluto.

No fue el único aquejado por ese desencanto. Poetas un poco mayores que él, como Margarita Michelena (1917-1998) y Manuel Ponce (1913-1994), son víctimas también de la parquedad escritural que se aproxima al silencio. La primera es una de las voces pioneras de ese acento que aporta lo femenino a nuestras letras y que en años posteriores se volverá fundamental. El segundo, un poeta religioso tocado por la gracia poética. Su ciclo de poemas a la Virgen es un prodigio de sensualidad.

Y entre los compañeros de generación de Chumacero, Jorge González Durán (1918-1986), también publicará un notable y prometedor libro de poesía, *Ante el público y la muerte* (1945), para después guardar silencio. Por su lado, Manuel Calvillo (1917-2004) publica *Estancia en la voz* (1942) y *Primera vigilia terrestre* (1953) pero debemos considerarlo autor de un texto único, fragmentario e inacabado, *Libro del emigrante*, cuya primera entrega es de 1957, y que va apareciendo por fragmentos en diversas publicaciones y que ocupa un sitio de privilegio en *Poesía en movimiento*, donde al incluirlo —gran acierto— se le volvió a situar en el panorama lírico mexicano. Los críticos han señalado que Calvillo, como Chumacero, tienen una vinculación directa con la estética de los Contemporáneos.

Tal vez la raíz de ese silencio esté en un autor anterior, que forma parte de la generación del Ateneo, y que es uno de nuestros principales *raros*, Julio Torri, que en 1940 publica su libro central, *De fusilamientos* y con una obra completa que cabe en menos de 300 páginas. Es un silencio, o una tentación de silencio, en el que, para usar palabras de Villaurrutia,

nada se oye, sino tal vez la nada, "porque el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse".

El oscuro y oculto Torri es el origen secreto de muchas de las cosas que sucederían en años posteriores. *De fusilamientos* debió ser leído con mucha atención por los jóvenes escritores. Profesor de muchos de ellos, ese libro dio origen a la búsqueda desesperada de la página perfecta en la prosa, equivalente del poema absoluto y sin desgaste ante el tiempo que quisieron escribir los Contemporáneos.

Lo dicho sobre *Tierra Nueva* nos permite afirmar que lo que estaba sucediendo en las letras mexicanas pasaba en esos años por Jalisco. En Guadalajara, Juan José Arreola iniciaba la publicación de sus primeras revistas, en ellas aparecerían sus cuentos iniciales, y también los de Juan Rulfo. El cuento iba tener su momento dorado, su revancha frente a la poesía y a la novela. Pero esa revancha vendrá un poco después.

En los cuarenta queda en claro la necesidad de hacer un corte de caja y todo corte es una mirada hacia atrás, un ejercicio por ordenar el pasado. Por eso aparecerán los primeros intentos serios de escribir una historia de la literatura mexicana, para ubicar lo sucedido en el transcurso del siglo XX. Carlos González Peña (1985-1955), novelista de notable calidad hoy olvidado, también miembro del Ateneo de la Juventud, había publicado en 1928 una *Historia de la literatura mexicana* que gozaría de gran éxito y sucesivas ediciones puestas al día. Ya fallecido el autor, en la séptima edición de 1958, se menciona la labor de varios historiadores en lo que concierne al siglo XX, en especial la labor de Antonio Castro Leal, y aparece también el nombre de un muy joven historiador y ensayista, también parte de la generación de *Tierra Nueva*, José Luis Martínez.

Al hablar de Torri, González Peña cita a Alfonso Reyes: "un humorista, de humorismo funesto, inhumano, un estilista castizo". Prestemos atención a los dos calificativos: funesto, inhumano. Es cierto que en las palabras de Reyes hay cierto humor, pero lo es que atina al describir esa escritura tan humana como inhumana, y llamarla funesta. Pues su horizonte es el silencio. Torri mismo habló de su estirpe como la de los escritores que no escriben.

Allí mismo González Peña consigna un título que, en la mitad por transcurrir del siglo XX, sería la visión predominante: *Literatura mexicana del siglo XX* (1949) de José Luis Martínez, libro que también fue continuamente actualizado durante la vida del autor. Su gran labor no fue, sin embargo, la cartografía de la literatura del siglo XX, sino la de los cinco siglos de literatura nacional, en especial sus trabajos sobre el siglo XIX. Si bien hoy muchos de sus juicios merecen ser revisados, gracias a él tenemos una visión ordenada y reconocible de nuestras letras. Los mapas de navegación que se trazan en esos años se volverán canónicos pero no alcanzan a vislumbrar lo que estaba por suceder o sucediendo ya.

No deja de ser sintomático de ese canon que no comprende el futuro, que el libro más importante de Martínez sea su monumental trabajo sobre Hernán Cortés. El paradigma de historia literaria que impulsó Martínez era inevitablemente retrospectivo y por eso prolonga y desarrolla el de Castro Leal, pero no anuncia el de escritores mucho más jóvenes como, Jorge Aguilar Mora y José Joaquín Blanco.

UN CONTEMPORÁNEO TARDÍO

La culminación de esa tendencia en la condición lírica se dará con *Perseo vencido* (1948), breve texto, y *El libro de Ruth*, ambos de Gilberto Owen, el Contemporáneo olvidado o tardío. Con esa poesía, el signo de Contemporáneos y su herencia dan un viraje brusco. Son textos fundamentales para entender la escritura de *El Responso del peregrino* y de *El libro del inmigrante*, y con el silencio de ambos poetas, abrupto el de Chumacero, demorado el de Calvillo. La poesía mexicana cambia radicalmente.

Uno de los cambios notorios fue su práctica del poema en prosa, que proviene tanto de Reyes como del propio Torri. Octavio Paz publicará en 1948 uno de sus libros más polémicos y complejos, *¿Águila o sol?*, que después será una de las partes centrales de *Libertad bajo palabra* en sus sucesivas (y revisadas) ediciones. Lo extraño del libro era, en un momento en que la poesía mexicana estaba intensamente marcada por Paul Valéry, su filiación surrealista y su uso de la prosa como forma poética. No es que antes no se hubiera usado, sino que no había libros que lo hubieran hecho de manera tan metódica y deliberada, llevándonos así, a través del surrealismo, al manantial simbolista francés del XIX.

Los críticos que se han ocupado de ese periodo de la obra de Paz señalan el extraño vacío que se le hizo al libro, cosa además curiosa, dado que Paz ya empezaba a tener una influencia creciente en el medio, y a que la novedad del texto debería haberlo vuelto muy atractivo para la crítica y la polémica. Se prefirió ignorarlo, o —para usar el término que Paz diseccionaría en *El laberinto de la soledad*, ningunearlo. Pero me interesa más resaltar otro hecho: *¿Águila o sol?* coincide

con la aparición de los primeros relatos de Arreola y si bien se le considera un ejemplo notable de la práctica del poema en prosa, es cierto que algunos de esos poemas tienen el aspecto y pueden considerase relatos en el sentido clásico, en especial "Mi vida con la ola".

El texto, simbólico y surrealizante, es un cuento perfecto. Las metáforas no son ejercicios de síntesis visual y conceptual sino combustible narrativo que encarna en la vida de esa ola —en la que algunos críticos han querido ver la transubstanciación de Elena Garro—, con un sentido del humor tan inmediato y bien conseguido como pocas veces en la literatura de Paz. La distancia con México le permitió al poeta usar los símbolos y estereotipos nacionales con una libertad que sólo López Velarde había tenido. La frase, que responde a la opción que le da la moneda en el tradicional volado (jugar a cara o cruz, águila o sol), define un elemento muy importante a partir de ese momento para Paz y para nuestra literatura, la suerte, el azar. Un poco antes, Cantinflas había titulado así una de sus mejores y más populares películas, caracterizada sobre todo por la parodia del lenguaje popular en una desternillante experiencia sintáctica. Paz tenía un gran oído para esa capacidad de glosar el lenguaje popular y detectar lo que en sus giros sintácticos se esconde como poesía.

Fue también el momento en que Paz se desprende totalmente del tronco poético español —la película de Cantinflas fue titulada en España *Cara o cruz*, haciéndole perder su gracia— y avocándose a la búsqueda de una condición latinoamericana autónoma. Su participación, esencial, en *Laurel* le hizo darse cuenta del *impasse* en que la literatura española entraba después de la Guerra Civil. La poesía en español estaba en América Latina. Y Paz fue uno de sus mejores practicantes.

La importancia de *¿Águila o sol?* radica, entre otras cosas, en dejarnos ver el temperamento narrativo específico de Paz. Sabemos que nunca practicó la novela y que no fue un lector muy entusiasta del género. Rasgo que provoca algunos problemas, entre otros, los de su relación con la modernidad, que toma como género principal a la narrativa. Al poeta le interesaban los personajes, sólo en tanto fueran encarnaciones de ideas y no al revés. Su poema *Piedra de sol* de esta época, puede considerase un poema narrativo, pero no un poema novelesco. Y en ese terreno se cruza con Arreola. Algo hay de anticipación en esos poemas en prosa. Cuando en *Poesía en movimiento* incluye relatos del jalisciense como poemas, Paz reconoce al autor de *Bestiario*, pero también lleva agua a su molino. Tiene razón, desde luego. Pero lo importante es preguntarse por qué no caló en él la novela. En Arreola sí, como mostraría en *La feria*, quince años después, y también en Borges, como lector, aunque no la practicara. Es evidente que Paz se acercó al género cuando éste, a través de *Rayuela* (Cortázar) y su arte combinatoria, se acercó a las búsquedas personales, pero no consiguió entrar en ella. Para liberarse de esa sombra fue central su ensayo poético-narrativo *El mono gramático*.

Hay que pensar que en México la palabra rayuela no designa el mismo juego que en Argentina (aquí lo llamamos avión), pero sí designa un juego ligado a la moneda, esta vez no depende el triunfo del lado que se elige y cae, sino de la cercanía con una meta marcada. La expresión águila o sol es una apelación al azar. Y ese libro de Paz llevará en los sesenta al arte combinatoria de *Blanco*.

Es posible también que el rechazo de Paz a la novela viniera de su tradición realista en México (y en español, pues los intentos a la Joyce o a la Beckett tardaron mucho en nuestro

idioma). Y también de que la narrativa que aparece en *¿Águila o sol?* no podía, al no crear personajes, alcanzar una duración. Paz es narrativo, en el sentido de novelesco, cuando recuerda, como en algunas páginas de sus ensayos (en especial el de Villaurrutia).

A su vez, el ensayo, con la aparición de un buen número de revistas, ya sean publicaciones independientes, ligadas a una institución (casi siempre gubernamental o universitaria) empieza a mostrarse como el gozne en el que se articula el discurso literario. De allí la importancia que toma para los nuevos escritores, sean los de *Taller* o los de *Tierra Nueva*, o los narradores de *Pan* y *Eos* (las revistas animadas por Arreola en Guadalajara) el ensayo. No es, sin embargo, lo mismo el trazo de una cartografía histórica, como la que practican Castro Leal y Martínez, que el análisis puntual y la polémica, terreno del ensayo. Recuérdese que los años cuarenta y los cincuenta serán los años plenamente mexicanos de Alfonso Reyes, quien tenía plena conciencia de la importancia de las revistas, tanto como del ensayo como género. Mientras que la historia procede o intenta proceder a partir de certezas, el ensayo a partir de las dudas y las puestas en cuestión.

El crecimiento de la Universidad Nacional y la presencia en la Escuela de Filosofía y Letras, situada en un edificio que le daría nombre y se volvería legendario, Mascarones, de los exiliados españoles provoca el surgimiento de una constante y frecuente practica de lo que llamaremos filosofía mexicana o de lo mexicano, a través del aire renovador que traen los pensadores exiliados españoles, en especial José Gaos, y partiendo de los trabajos de Caso y Ramos, surgirá una generación, encabezada por Leopoldo Zea (1912-2004), autodenominada Hiperión. Los trabajos de Zea sobre el positivismo y sobre

la filosofía americana abrieron un campo muy fértil para el pensamiento filosófico, otorgándole un importante papel al ensayo. Escritores más jóvenes, como Ricardo Guerra, Emilio Uranga, Luis Villoro y Jorge Portilla, desarrollaron ya desde aquellos años una importante labor crítica de la historia del pensamiento en México. Ese grupo de filósofos tendrá una gran influencia en la llamada generación de Medio Siglo, en especial en Carlos Fuentes.

Si los años cuarenta fueron en el país tiempo de consolidación social, de asentamiento de algunos de los presupuestos sociales de la Revolución mexicana, también fueron el de la proyección geométrica de las instituciones ligadas a la cultura y al arte. Como en un acompañamiento más disonante que armónico, esos años fueron también los del surgimiento de un cierto pesimismo, fruto de las promesas no cumplidas o más llanamente traicionadas de las décadas anteriores. Y eso provocó que se desarrollara una corriente subterránea de corrientes y prácticas genéricas algo heterodoxas.

Fue, como ya se ha dicho, un periodo de consolidación del cuento como género alternativo a la hasta entonces dominante Novela de la Revolución. Esta última había, siguiendo su sentido épico, creado una retórica que se desfasaba de su intención primera. La publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez en 1947 marca un hito y, retrospectivamente, cubre todo el movimiento narrativo con una atmósfera que es en apariencia unívoca y monocorde.

Entre *Los de abajo* (1916) y *Al filo del agua,* las tres décadas transcurridas permitían reunir un corpus narrativo mucho más rico que esa idea retórica del realismo decimonónico nos daba. Y especialmente en el cuento, como muestra *El diosero*

de Francisco Rojas González, pasando por *Cartucho* de Nelly Campobello, el relato breve contaría una historia distinta.

Francisco Tario, maestro del género fantástico, en su último libro publicado en vida, *Una violeta de más*, ocuparía un lugar sobresaliente como practicante del cuento fantástico, pero ya antes había dado a la imprenta *La noche* y *Aquí abajo*. Y sobre todo el libro *Equinoccio* (1946), de aforismos, raro en su obra, ya de por sí rara en la literatura mexicana y en la literatura en español.

La literatura realista había terminado en una fantasía cargada de moralejas y enseñanzas, pero cada vez más ajena a la literatura, mientras que la fantasía funcionaba para nombrar esa antiépica en la cual el país se precipitaba. Incluso, se podría decir que la evanescente y escapista poesía se había mordido la cola al ser capaz de nombrar esa "íntima tristeza reaccionaria" que López Velarde había señalado. Era la poesía la que nombraba la realidad, y el cuento asumía su cercanía con el poema para intentar hacerlo también. En una mirada retrospectiva no deja de sorprender que los cuentos de Rojas y los de Arreola sean contemporáneos en las fechas, aunque representan épocas distintas. Volver a esa simultaneidad del tiempo nos permitirá explicar lo que ocurriría en los siguientes años, un aparente milagro, pero en realidad un resultado natural, en el terreno literario.

Se ha dicho con frecuencia que mientras que la narrativa mexicana marchaba al compás de la latinoamericana, la poesía establecía distancias respecto a lo que ocurría en los otros países hispanohablantes. Sin embargo, me parece que también la narrativa se desmarcaba, y que las similitudes entre Guzmán, Yáñez o Azuela, por mencionar a los tres más importantes, con Jorge Icaza (*Huasipungo*), José Eustasio Rivera (*La*

vorágine) o Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara)* son más aparentes que reales. La narrativa mexicana se despegó al llevarla al límite de la tendencia naturalista encarnada por Émile Zola y se encontró con una prosa y un ritmo moderno, esos mismos que Carlos Fuentes aprovechará en sus primeros libros. Y por eso también descubrió pronto el escepticismo.

Cuando la novela realista echa mano de su carácter didáctico y ejemplar, y responde ya no a la propia dinámica literaria sino a exigencias morales o políticas del género, muestra limitaciones, reacciona rápido e inicia un cambio profundo para reencontrarse (gracias a Rulfo) con su verdadero sentido. Autores heterodoxos, de obra breve, como Carlos Díaz Dufoo, establecen los caminos para reencontrarse con el Modernismo, movimiento que el cuento había hecho suyo en México en el cambio de siglo. De allí la importancia de *Equinoccio*. Su tono desencantado será una signo del cambio de los tiempos, también lo será su condición fragmentaria y paradójica.

Para ese giro estético la poesía estaba mucho mejor dispuesta. Al establecer la generación de *Taller* una distancia admirativa respecto a Contemporáneos, asumía un interés político y social desde la trinchera crítica. Si bien muchos de los narradores del primer tercio del siglo XX habían hecho la crítica del poder y del gobierno en turno, no lo habían hecho ni desde esa posición ni desde una voluntad iconoclasta, pues se consideraban, de Reyes a Torres Bodet, pero también de Azuela a Rojas González, constructores. Hay que recordar, por ejemplo, el importante papel que tiene Guzmán en los libros de texto gratuitos en los años cincuenta y, también, su penosa posición en 1968. No hay que olvidar que, al igual que Reyes, Guzmán vive un largo tiempo fuera de México, en España, y allí escribe lo mejor de su obra, y que a su regreso

al país asume como el regiomontano el papel de constructor de instituciones.

Mientras que Paz, Efraín Huerta y José Revueltas se asumen ya como críticos, incluso como picapedreros del poder. El lugar del intelectual en México se define como compañero de ruta de la edificación de la nación, pero no se transforma del todo y sigue siendo, salvo algunas excepciones, un consejero privilegiado de la clase política y un legitimador de sus discursos.

Serán, no obstante, los presupuestos éticos, vitales y literarios de la generación de *Taller*, los que llevarán a los cuestionamientos del 68, y por eso, más allá de la directa influencia ideológica, los símbolos de ese momento serán Revueltas y Paz, mientras que escritores de la generación anterior de Reyes y Guzmán a Torres Bodet y Novo, los que avalarán la represión.

El cambio es notable, muy profundo, aunque demorado. El impulso que algunos escritores sintieron de tomar distancia respecto a la Revolución instituida, marcado por el catolicismo, y subrayado por los desmanes y la violencia de la Guerra Cristera (el mejor ejemplo es Rafael Bernal) dejará después el lugar a una crítica influida por los exiliados españoles, por el marxismo y el existencialismo. El intelectual independiente, no involucrado con el gobierno en turno ni con el poder económico, será un modelo que sólo se alcanzará en muy contadas excepciones. Es una tradición muy arraigada (y en cierta manera natural) que el escritor se involucre en la construcción social (hecho evidente en el siglo XIX), mientras que el escritor-crítico en el sentido actual no ha tenido nunca sino una condición de excepción. Paz señalará brillantemente la necesidad de que el escritor juegue ese papel y diseccionará

en su libro *El ogro filantrópico* tanto las estrategias del poder como el comportamiento de los intelectuales.

Paz mostró el vacío que dejó en la cultura de los países hispanohablantes la ausencia de la Reforma que recorrió Europa en el siglo XVIII. México tuvo un paliativo a ese hueco en la gran generación juarista de mediados del XIX, pero el largo régimen porfirista y la necesidad de contribuir a edificar una paz justa socialmente después de la Revolución, hicieron que el talante crítico no adquiriera verdadera temperatura sino hasta la segunda mitad del siglo XX. En ese camino, los años cuarenta juegan un papel esencial al ser, en cierta manera, los años de la decepción.

La derrota de la República española deja una herida terrible que supura con la posguerra, cuando los países democráticos, inmersos en la Guerra Fría, legitiman el régimen de Franco, y en Rusia se consolida, hubiera en México consciencia de ello o no, el estalinismo. El régimen del partido único, basado en un complejo equilibrio de fuerzas y en la repartición de las prebendas, encuentra su mejor interlocución crítica en los artistas más que en los pensadores. Esa variante permite el desarrollo tanto en las artes —pintura sobre todo, pero también música y arquitectura— como en la literatura de una tradición y una producción constante, facilitando además la convivencia generacional.

Fue en ese momento cuando el teatro adquirió un lugar preponderante, mayor al que anteriormente había tenido. Novo, Villaurrutia, Miguel N. Lira, Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza, integrantes de la generación —si no todos del grupo— de Contemporáneos, lo eligió como género con alcance público (la poesía, como se dijo, se "replegó" a una condición minoritaria). La razón de esa práctica genérica me parece que

tuvo sobre todo razones sociales: creaba la ilusión y, en parte, la realidad de una comunidad cultural, de una sociedad culta establecida, con sus ritos y sus costumbres, algo decimonónica y claramente burguesa (por su lado, casi de forma paralela se desarrolló el espectáculo de revista, las tandas y las comedias políticas, mucho más populares y proletarias, lo que años después se caricaturizaría con la contraposición de El Teatro Blanquita, lugar de arraigo popular y vinculado al género de carpa con el teatro blanquito (Bellas Artes), y la del drama ante o contra la comedia.

Este momento de esplendor, por lo menos social, del teatro mexicano contrasta con el cambio ya visible de la concepción del fenómeno dramático, en donde la puesta en escena sustituirá como protagonista al texto, y el autor contará menos que el director. Eso se vio claramente en los experimentos de los años cincuenta de Poesía en voz alta. La literatura debía crear su núcleo público de manera radial, por agrupamiento de minorías y no, como había sucedido en la década de los veinte y treinta, por consigna política de cara a las mayorías.

La colaboración en algunos casos, complicidad en otros, de los escritores con el régimen que se consolidaba ya como de partido único, encara la contradicción de apoyarse en una cultura que empieza a mostrar su filo crítico con la realidad, sobre todo con la realidad descrita por el propio gobierno, no sólo maquillada sino idealizada. El teatro fue un claro síntoma de aburguesamiento del estatus cultural de la época. Pero lo fue también de la proliferación de estéticas dispares y la fachada de prácticas genéricas mucho más diferenciadas que en los años anteriores.

Con la muerte de Tablada en 1945, en Nueva York, Estados Unidos, se ponía punto final al modernismo mexicano. Y

el realismo decimonónico había hecho lo mismo con la muerte de Federico Gamboa en 1939.

El siglo XX empezaba de nuevo a la mitad del camino de su vida, siglo que hasta entonces se había encargado de tener muchos inicios y no menos conclusiones, pero del que el desarrollo real se vería precisamente en la década de los cincuenta.

LA COLECCIÓN LUNES

La Colección Lunes es un hito histórico en la difusión del cuento como género, ya que reúne varios elementos a la vez: una muy buena selección de autores —prácticamente todos los que entonces figuraban en el canon—, una presentación editorial muy afortunada, tanto en formato, extensión como en el uso de viñetas y obra gráfica, y —no lo menos significativo— una periodicidad. La aparición de unos libros así de forma periódica —semanal— es reflejo de una relación con el lector muy peculiar, de un hábito. Hay que agregar que *Lunes* es una buena muestra de la calidad tipográfica y editorial que había en México en esos años: cajas atractivas con márgenes generosos y pocas erratas, cosa que el lector de la época y el actual agradecen.

Junto a otras colecciones y proyectos editoriales futuros similares, con los cuales comparte un amor por lo literario, entre ellos de forma destacada Los Presentes y Cuadernos del Unicornio animados por Juan José Arreola, la Colección Lunes ofrecía un género específico —el cuento o si se quiere la novela corta— a un lector atento a su salida, que podía volverse "un lector periódico" o también un lector que acumula

opciones de lectura, pero cuyo listado de títulos y autores se transforma con el tiempo en una radiografía de la narrativa en un determinado lapso.

Así encontramos en *Lunes* a nombres consagrados entonces —Alfonso Reyes, Valle Arizpe, Mariano Azuela, Agustín Yáñez, Ermilo Abreu Gómez, José Vasconcelos, Rojas González, Martín Luis Guzmán, Francisco Monterde— de las diversas tendencias en boga: indigenismo, revolución, costumbrismo, lirismo, algunas de las cuales hoy han envejecido y otras que conservan su prestigio ante los lectores y la crítica. Lo notable es que en los textos que allí publicaron hay una a veces importante diferencia e incluso deslinde de las tendencias estéticas que utilizaban en sus textos tutelares. Si, como se puede conjeturar, los autores veían al cuento como un género menor, el resultado no lo fue.

También es importante destacar el buen ojo de los hermanos Henrique y Pablo González Casanova, impulsores de la colección, para convocar a escritores de España —Juan Ramón Jiménez— y Latinoamérica —espléndida selección en la que prevalecen cubanos: Lino Novas Calvo, Onelio Jorge Cardoso, Félix Pita Rodríguez—, que dan cuenta del buen momento por el que pasaba la narrativa corta en nuestra lengua en esos años.

No deja de ser curiosa la ausencia de los escritores transterrados, más aún cuando en el colofón leemos que los cuadernitos se imprimían en la imprenta de Bartomeu Costa-Amic, uno de los mejores, más activos y prolíficos editores que llegaron con el exilio, pero esto puede deberse a que en aquellos años el proceso de integración del exilio español fue muy lento —conservaban la esperanza de volver pronto— y

ellos mismos propiciaron el aislamiento (recuérdese que la editorial Séneca prácticamente no publicó escritores mexicanos).

Lo que más interesa destacar es que si bien, como se dijo líneas arriba, el cuento pasaba por un buen momento, también es verdad que se podía observar ya un cambio de sensibilidad literario en su práctica que se manifestaría plenamente en la década siguiente con los relatos de Rulfo, Revueltas, Arreola, el Paz de "Mi vida con la ola", Guadalupe Dueñas, Elena Garro y el muy joven Carlos Fuentes. Este cambio es ya perceptible en Lunes. Lo es en los relatos de Arreola —"Gunther Sthapenhors"—, de Garibay —"La nueva amante"— y de Francisco Tario —"La puerta en el muro"—, entonces escritores primerizos que en sus futuras obras cambiarían la literatura mexicana desde la raíz.

LOS AÑOS CINCUENTA

Marcado por el signo típico de los Contemporáneos —obra breve, fallece relativamente temprano, preocupación por la muerte en su escritura, inmersa en la dialéctica de lo fugaz y lo permanente— Xavier Villaurrutia terminó por ser el escritor que mejor encarnó al grupo, pues no tenía ni el protagonismo público de Salvador Novo ni la luminosidad y fuerza verbal de Carlos Pellicer, ni el sentido heterodoxo de Jorge Cuesta ni la condición secreta de Gilberto Owen ni la dificultad interpretativa de Gorostiza; pudo en cambio ser la conciencia crítica del grupo pero escogió ser la conciencia moral, el poeta culto y civilizado de un país que ya no se quería agreste y pendenciero. Esa condición moral se dio gracias a su estética, salpimentada por el humor y la ironía, más cerca de la sonrisa que de la risa y lejana de la carcajada. Su discreción le permitió ser durante los años treinta y cuarenta, una figura sobresaliente de nuestras letras y simbolizar al poeta crepuscular por excelencia.

Su vocación teatral le dio un espacio social, aunque sus textos dramáticos, no sin interés, no le darán un lugar destacado en la literatura mexicana del siglo XX. Inmersa nuestra literatura en aventuras teatrales que pocas veces llegaron a buen puerto cualitativo y sí en cambio a un relativo éxito de público (entre los Contemporáneos hay que destacar a Celestino Gorostiza, hermano de José, a Rodolfo Usigli, autor de *El*

gesticulador, gran éxito de cartelera, y al mejor de ellos, Salvador Novo) sí le permitieron preservar su poesía en una especie de campana de cristal.

La influencia de esa vocación teatral en la literatura mexicana posterior ha sido enorme, pero ha sido más importante su mirada lírica: Xavier Villaurrutia fue figura tutelar para Octavio Paz como crítico. Es sin embargo más evidente su presencia en poetas como Alí Chumacero, Tomás Segovia (1927-2011) y Víctor Sandoval (1929-2013).

Su trabajo como crítico literario y de artes plásticas resulta esencial para comprender su obra y la del grupo. Inspirado crítico de pintura, retoma la estafeta baudeleriana en la relación texto-imagen y da inicio a una muy fértil relación entre pintores y poetas. Esta línea crítica había surgido de manera paralela y subterránea a la pintura muralista, en ese aspecto literario que pintores como Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Rufino Tamayo utilizaban para matizar el expresionismo de Orozco y la retórica de Rivera y Siqueiros. Hay algo en Villaurrutia de escritor-pintor que Alberto Ruy Sánchez reivindicará, años después, al revisar la prosa narrativa de los Contemporáneos, a partir de *Dama de corazones* y de la obra de José Martínez Sotomayor. Y esa cualidad de la crítica pictórica del poeta se hará extensiva a la que realiza sobre otros escritores. La plenitud lírica sumada al tino crítico creará esa conciencia estético moral que se prolongará en Octavio Paz, sin saltar casi nunca a la palestra pública.

Si bien los Contemporáneos tenían una vocación polémica, que —salvo Cuesta— sosegaron para sobrevivir en medio del creciente nacionalismo de los años veinte, en Villaurrutia se transforma en crítica literaria. En su "La poesía de los jóvenes de México", de fecha bastante temprana (1924), traza el

primer y clarividente retrato de su generación. Es cierto que algunos de los juicios allí vertidos merecerían años después ajustes y reacomodos en vista de la evolución de cada escritor, pero el grupo sin grupo (así lo llama ya en esa fecha) dice el poeta es "un tiempo nuevo". Hay que recordar que la primera edición de *Poesía y teatro completos de XV*, en el FCE no incluye aún su obra crítica ni su narrativa, sólo su teatro y su poesía. Será hasta 1966 cuando se publicarán las *Obras*. Villaurrutia, al igual que Cuesta y Gorostiza, no se preocupó por reunir su obra crítica, de gran calidad, publicada en periódicos y revistas. En 1940 el sello de La Casa de España en México, ya transformada en El Colegio de México, reúne algunos textos críticos suyos en *Textos y pretextos*.

¿A qué obedecía esto? A la conciencia de que la crítica era acompañamiento reflexivo y sustento contextual del clima en que la obra literaria debía ser leída, conciencia muy distinta, aunque el nexo fuera en lo estético más inmediato, de la que desarrollaron Alfonso Reyes y José Vasconcelos. En cierta manera, al escoger un tono menor en la poesía, también se había bajado la voz en el ensayo y la crítica. Frente a la idea, fechada por la Revolución, de escribir —o pintar, para el caso— para todos, los Contemporáneos y Villaurrutia, en particular, escriben para unos cuantos, sabedores de que ésa es la única manera en que se hacen oír, en que no se transforma en ruido la música. Ésa es también la actitud que sostienen frente a la política, donde al menos públicamente todo es ruido, y a la que se dedican, pues no renuncian a ella como espacio laboral e intelectual, ya sea como funcionarios y/o consejeros del príncipe.

Al empezar la quinta década del siglo, sin Villaurrutia presente, la literatura mexicana se preparaba ya para asumir

un estado de normalidad que por un lado, se desprendía de las retóricas nacionalistas y, por otro, dejaba de ser un estado permanente de excepción. No se me escapa que esta última expresión es una imagen en el espejo de la tradición de la ruptura formulada por Octavio Paz. Más allá del deseo paziano, la nuestra, como cultura, era la sucesión de continuas excepciones expresivas, única manera de escapar a la retórica que, desde el poder, le otorgaba si no un sentido, sí una dirección. El desarrollo social preparaba al país para una vida cultural normalizada (aquello que los modernistas quisieron antes de la Revolución y los Contemporáneos buscaron con denuedo), pues no era previsible, no lo es nunca, la aparición de diversas obras maestras.

Es el periodo en que Octavio Paz está más alejado del país anímicamente y, sin embargo, literaria y culturalmente está muy presente. Las joyas líricas que había escrito en los años cuarenta se engarzarán en el collar esencial que será *Libertad bajo palabra*. Pero si anteriormente destaqué el sentido cíclico que *Piedra de sol* aporta, potenciando la práctica del poema extenso —de Othón a Gorostiza—, también hay que destacar la capacidad de síntesis visual que articula en las breves imágenes que le permiten el dominio del flujo verbal con miniaturas deslumbrantes. Como señalé líneas arriba hay que prestar atención a lo que significa *¿Águila o sol?* por muchas razones. Al hablar de Arreola y su deslumbrante prosa, los críticos han señalado la flexibilidad que su ritmo y sintaxis le daba para convertir argumentos y reflexiones en ficción, es decir, no en mentiras o falsedades sino en narración, y así revelarlos como verdad más profunda. Pero Paz, en su prosa poética, lo que hace es lo contrario, la flexibilidad le permite volver cualquier intuición lírica argumento, aprende a pensar en poesía.

El poema es también una forma del pensamiento, nos dice, y gracias a la influencia del surrealismo en esa época y especialmente en ese libro —bien estudiado por Víctor Manuel Mendiola— su ritmo se vuelve apto para relatar reflexivamente, y así hacer de toda ficción argumento. No hay que olvidar que, además de *Libertad bajo palabra*, los cincuenta fueron la década en que Paz publicó *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira*, dos libros ensayísticos de gran calado, en los que cimentó su gran influencia en el medio siglo siguiente. No era extraño el ensayo, en la historia de la crítica mexicana, pero si lo fue el tratamiento tan brillante y decididamente literario que, incluso, en lo más claramente sociológico de su pensar, se hacía presente.

Volvamos un poco a los años anteriores. Alfonso Reyes publicó en 1938 su libro teórico más influyente, *El deslinde*. Se trata del esfuerzo mayor por sistematizar su pensamiento, por darle, si se me permite la expresión, una normatividad. Pero la escritura que más cala del regiomontano es probablemente aquella que se resiste a ser sistematizada. El estudio de Reyes tiene la intención de crear una escuela del pensamiento literario mexicana o más bien hispanoamericana. Y es indisoluble del diálogo mantenido por Reyes con Henríquez Ureña. El dominicano había publicado un libro esencial en 1945, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, en inglés, que aparece en español —en traducción de Joaquín Díez-Canedo y en el FCE— en 1949.

Es muy importante señalar que *El deslinde*, a pesar de ser un libro de teoría literaria, apuntaba más hacia el ensayo, y el de Henríquez Ureña es, más allá de las muchas intuiciones creativas ensayísticas, un libro de historia. El diálogo entre ambos está bien documentado por innumerables testimonios

y un epistolario excepcional (de los varios que hay en el muy extenso corpus postal de don Alfonso). Pero de la historia literaria a la teoría literaria hay una enorme distancia y en *El deslinde* hay una modernidad de la cual se apropiará Paz para escribir *El arco y la lira*.

Reyes se quedó a la orilla de escribir una poética, mientras que Paz se tiró al agua, completo y sin salvavidas. Cuando leemos las reflexiones de un heredero de ambos, Tomás Segovia, en la que expresa su absoluto rechazo al libro de Reyes y, en cambio, una admiración, si bien crítica, con Paz, entendemos el sustrato de la lucha interna entre la autonomía del pensamiento lírico y la normatividad, incluso cuando ésta no es declaradamente académica. La generación de Medio Siglo, entonces veinteañera, abrevará de *El arco y la lira* tanto como de *El laberinto de la soledad*, pues Paz había llevado con esos dos libros la discusión a otro nivel.

Carlos Fuentes, Luis Villoro, Tomás Segovia y Ramón Xirau articularán la posibilidad de un pensamiento propio al profundizar en sus intuiciones y desplegar el impulso en otras disciplinas humanísticas. No importa que ahora las reflexiones de *El laberinto de la soledad* parezcan superadas por lo que vino después, o que la poética de *El arco y la lira* se haya proyectado, por el propio Paz, hacia otras esferas, en *Los hijos del limo*. Esos libros fueron excepcionales en los años cincuenta, pero lo siguen siendo hoy: su impulso creativo no se ha agotado. No se han vuelto historia, pero hay que modificar nuestra manera de leerlos.

Paz leyó a Henríquez Ureña y a Reyes, no sólo para educarse en lo mejor del pensamiento literario hispanoamericano, sino para, en su comprensión, hacerlos envejecer. Paz fue un escritor que se puso en juego constantemente ante los

otros, y que cuando sus críticos lo hacían de verdad —quiero decir: con profundidad— él aceptaba los señalamientos y solía incorporarlos a obras posteriores. La figura del hombre incapaz de aceptar la crítica vino mucho después. En su lectura de ambos maestros, Ureña y Reyes, Paz supo ver la diferencia entre historia y memoria, entre pasado y permanencia. Y él cambió la manera de ver el mundo de aquellos años. No lo hizo solo, desde luego.

¿POR QUÉ ESCRIBÍA ALFONSO REYES TANTAS CARTAS?

A esta pregunta, con aires de relato infantil, hay varias respuestas. La primera es la propia vida del polígrafo regiomontano. Sale pronto de México y vive fuera muchos años: la carta fue un medio de comunicación y diálogo con la cultura mexicana, que seguía considerando la suya, a pesar de que se adaptó bien a España y fue de los mexicanos mejor aceptados por el medio ibérico. Cuando volvió a México dejó amigos, ahora corresponsales, en España y otros lugares del mundo para sus cartas. Pero al volver se acentúa su condición de ciudadano del mundo de las letras. Por otro lado, sus funciones diplomáticas y sus labores al frente de instituciones como El Colegio de México y el FCE le hicieron escribir mucha correspondencia oficial, a la que su soltura de pluma refrescó con gracia y picardía. El uso de la carta define a Reyes como un heredero del siglo de las luces.

Es cierto que la abundancia de libros que recogen sus cartas puede hacer que su epistolario se presente como excesivo o incluso inflado por la labor académica, construye volúmenes a veces con muy poca carne. Sin embargo, es evidente

que Reyes es en su condición de animal escribiente o escriturario, un extraordinario autor de cartas y que ese amplio conjunto de misivas de todo tipo construye, a través de su labor, un complejo sistema nervioso de la literatura en español en la primera mitad del siglo XX. Es ese corpus, aún en crecimiento, el que nos permite señalar algunos rasgos de su grafomanía, a veces incluso por ausencia.

La correspondencia amorosa, por ejemplo. No es que Reyes no se enamorara, es que la carta no le servía para eso. El impulso escritural no es amoroso ni sentimental, sino intelectual. Escribe para conquistar intelectualmente, no para seducir sentimentalmente, aunque a veces también, y como al desgaire, lo consiga. Es tal su compulsión que me lo puedo imaginar escribiéndole una carta a un amigo que vive al cruzar la calle y al que tardaría menos en ir a ver para conversar o decirle de viva voz un recado. Y eso es precisamente lo que resulta esencial: el tiempo de la escritura de cartas. En las múltiples acepciones que la palabra correspondencia tiene, tal vez la más presente en Reyes sea "trato entre dos personas" y es evidente que la parte de responsabilidad implícita en ella, como un eco de las afinidades electivas, fue para él muy importante. Las cartas, sobre todo con el correo postal hoy en desuso, tienen un tiempo distinto al del calendario, un ritmo sin prisas, incluso cuando urge la respuesta.

No obstante, como ocurre con esas preguntas que tienen muchas posibilidades de respuesta, ninguna de ellas parece hacerlo plenamente. Reyes escribe tantas cartas porque necesita escribir, es su principal función vital. Y cuando nosotros, años después, ordenamos esa respiración literaria por sus destinatarios o por sus épocas o por sus temas, lo que hacemos es ordenar un corpus para poder hacerle las preguntas

necesarias para la comprensión de una época, de un escritor, de una literatura. Por eso la mayoría de las veces el asedio a la correspondencia de Reyes se hace como una manifestación de la historia literaria y no de la estética que se pone en juego, menos aún de la actitud vital.

Sólo así podemos entender la paradoja de que Reyes sea uno de los escritores más trabajado por los investigadores, que las ediciones de sus textos, desde las antologías a las obras completas, pasando por las ediciones de libros sueltos y los epistolarios, sean una verdadera industria, al menos en la cantidad de títulos, pero que a la vez sea poco leído. Creo que es más que el puro hecho del desgaste sufrido por el tiempo sobre su estilo y preocupaciones. Ante la obligación que provoca esa obra que, como se ha dicho, es un continente literario en sí misma, parece que estamos esperando que en cualquier texto, incluso el más insignificante, algo se nos revele, que lo vuelva otra vez actual, contemporáneo.

Tal vez sería más fácil encontrar esa revelación si la buscáramos en el conjunto y no en el detalle, en una actitud ante la escritura, y no en sus manifestaciones concretas. Por eso me interesa aquí intentar, una descripción del arte epistolar en su obra, saltando de un epistolario a otro, sin método y sin jerarquía. Empiezo por uno de los menos atendidos y de más interés: *Crónica parcial. Correspondencia de Alfonso Reyes y Amado Alonso*. Las razones de mis intereses son fundamentalmente dos: en estas cartas se trata una de las aventuras académico literarias más importantes en que Reyes se enfrascó, la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) hoy, a más de sesenta años de su fundación en El Colegio de México, una de las revistas más importantes del mundo en su materia. Y que la prologuista y editora de *Crónica parcial*, Martha Elena Venier,

en su prólogo esboza un sintético y notable apunte histórico del arte epistolar. Es decir, a una correspondencia que cubre un momento clave de nuestra historia intelectual lo acompaña una manera distinta de abordar la correspondencia de nuestros escritores.

Todos conocen la ambición y la inteligencia de Reyes al proyectar instituciones culturales: el FCE, El Colegio de México y la Capilla Alfonsina son hoy día ejemplos vivos. Y fueron muchas a las que de muy diversas formas contribuyó a cimentar. Estaba atento a sus detalles. Con la NRFH fue muy cuidadoso. Reyes conoció y colaboró en las *Revista de Filología Española* y *Revista de Filología Hispánica*, en España y Argentina respectivamente, y de la cual la NRFH es heredera. Cuando supo de los problemas por los que atravesaba esta última, inmediatamente se comunicó con Alonso para intentar traerlo a México. Y lo consiguió a medias, sorteando problemas económicos, trabajo a distancia en una época que no era la de las computadoras y el correo electrónico, por lo que hacía más necesaria la eficiencia epistolar. Sus gestiones fueron fructíferas: por un lado, si bien la estancia de Alonso en México fue breve, no fue el caso de Raimundo Lida, discípulo aventajado suyo, artífice y motor de la publicación, y fundador del entonces llamado, en particular por Lida, Centro de Estudios Filológicos de El Colegio de México que a partir de 1963 fue rebautizado como Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Reyes, se ha dicho, es en sí mismo un país literario. Pero lo que lleva a decir esto no es la extensión de su obra, sin duda asombrosa (de allí el mote de polígrafo, que no sólo designa al que escribe de muchas cosas sino, anímicamente, al que escribe mucho: Reyes era un grafómano), ni el papel relevante que sus textos tienen en la evolución del siglo XX literario, sino en

lo que simboliza, gracias a su funcionamiento: una cultura viva y en permanente conversación. Leer a Reyes es entrar en una concepción de la cultura realmente admirable.

No fue el único en dar identidad literaria a una idea de nación. Autores latinoamericanos más o menos contemporáneos suyos (la activa vida literaria de Reyes, de 1910 a su muerte en 1959, hace que sea contemporáneo de varias generaciones, y que la publicación de sus obras completas a lo largo de los siguientes decenios lo mantenga presente en el imaginario colectivo), como Ezequiel Martínez Estrada en Argentina, Arturo Uslar Pietri en Venezuela, Germán Arciniegas en Colombia, e incluso José Carlos Mariátegui en Perú forman parte de ese movimiento.

La primera mitad del siglo XX fue una época que consolidó la identidad latinoamericana y creó países literarios (una de sus consecuencias fue el nacionalismo ramplón, muy presente en México en los treinta y cuarenta y al que Reyes, sutilmente, puso un contrapeso). Esas patrias literarias no se construyeron con puentes y carreteras, sino con el servicio postal, con los epistolarios que hoy conocemos, tanto en su faceta pública como en la privada, que siempre hay que leer jugando con la perspectiva y escogiendo muy bien la orilla desde la cual se habla. Para el escritor regiomontano antes que la obra estaba el concepto de escritura a la manera del siglo XIX, no a la manera actual, que mezclaba estilo y mesura, diversidad y tradición. Por eso, por ejemplo, Reyes, que practicó tantos géneros, no lo hizo con la novela. Adolfo Castañón, uno de sus mejores lectores, ha dicho que hay narraciones ocultas o escondidas en los tomos de sus obras completas, pero que, sobre todo, el conjunto de sus cartas puede ser visto como una gran novela.

Agregaría: como una comedia humana a lo Balzac. Concebir la cultura como una narración moderna, no como una novela de caballerías —manera de pensarla de José Vasconcelos— ni como una épica, sino como una novela. Reyes en ese sentido es un escritor cervantino, continúa con esa capacidad de uso tan expresiva y sabrosa que Cervantes pone en juego, acoge por igual la anotación pícara que la sentencia contundente. En las cartas es difícil apreciar el desencanto, aunque sí algunas veces el pesimismo de Reyes, pero lo que está totalmente excluida es una actitud cínica. En el discurso de ingreso de Javier Garciadiego a la Academia de la Lengua, que versó sobre las vidas paralelas —o para leerlas, como diría Cabrera Infante— de Reyes y Vasconcelos, el historiador cita la dedicatoria de la poesía reunida del primero al segundo: "Nada ni nadie, ni siquiera tú, podrán separarnos". La dedicatoria define a Reyes, hombre que situó la amistad en un lugar preponderante, y que por lo mismo debió resentir profundamente las mezquindades de su compañero de generación.

Lo que salva a Reyes de la decepción y el cinismo al que un tiempo turbulento lo podría haber precipitado, es precisamente el tejido humano que la amistad enhebra. La frase: "escribo para que me quieran" puede ser perfectamente aplicada a don Alfonso. Cuando escribe *Visión de Anáhuac* en su juventud, aunque parezca un contrasentido, se puede decir que lo escribe ya con la claridad de que se volverá una referencia clásica. Está escrito en esa senda y con esa intención, y encarna la idea de continuidad. Por eso, el caso de Garciadiego ya citado es un buen ejemplo, Reyes también ha inspirado el desarrollo de la historia en México durante el siglo XX, no sólo para contar su historia o la de nuestras letras, sino la historia mítica, ésa que imbuye de una gran fuerza la prosa de *Visión*

de Anáhuac. La creación del clasicismo mexicano fue una de las tareas de Reyes.

Reyes no quería sentirse en soledad. Podía buscarla y encontrarla como espacio de trabajo, pero nunca como cualidad espiritual o necesidad de aislamiento. Eso nos devuelve a la pregunta del principio ¿Por qué escribe tantas cartas Alfonso Reyes? Para dejar claro ante sí mismo, incluso como una ilusión, que no está solo. Martha Elena Venier señala en el prólogo a *Crónica parcial* que Reyes conocía bien la forma que la tradición impone a la epístola. Se podría decir que la correspondencia reunida allí es de trabajo o de negocios, y responde a un proyecto claro. Y sin embargo, son obras de arte de tersura y amabilidad, de tacto y respeto por el interlocutor. Eso es lo que le permite, en otras cartas más personales, ser muy hábil y expresivo. Si en algún lugar es posible escribir como se habla, pensaría Reyes, es en las cartas.

La influencia de Reyes en el siglo XX mexicano es inmensa y más profunda de lo que parece a primera vista, no ocurre sólo sobre la página, también detrás de ella, no en su trastienda sino en su alma misma. Por ejemplo, es fácil, a partir del íncipit extraordinario de *Pedro Páramo*, afirmar el destino de orfandad de la literatura mexicana a partir de 1955, cuando aparece la novela, fecha a partir de la cual proyecta su sombra sobre el futuro, pero también sobre el pasado. Esa orfandad está ya presente en el origen mismo de nuestro siglo literario, cuando Alfonso Reyes, hijo del general Bernardo Reyes, queda huérfano, su padre muere —muchos han hablado de ello como un suicidio por manos interpuestas— a las puertas del Palacio Nacional al que parecía estar prometido por el destino.

Los historiadores y exegetas han mostrado lo importante que fue para Reyes, en el plano vital, la muerte de su

padre, cuando él frisaba los veinte años. Le cambió la vida en todos sentidos y le hizo guardar el dolor en su entraña. Tardó muchos años en conocerse la *Oración del 9 de febrero*, que rememora ese momento y Reyes conservó inédito. Es el texto (lo calificaría de poema) más intenso de la escritura del regiomontano. Pero es en la culminación de la Novela de la Revolución mexicana —tumba, epitafio y clímax—, con la obra del jalisciense Rulfo, cumplía con la función de encarnar esa orfandad. "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre." ¿Cómo vivió Reyes su regreso a México después de su exilio de más de veinte años? Fue también una pregunta por su orfandad.

El principio de *Pedro Páramo*, en ese arrebato genial que se apodera de toda la novela, vivir es sinónimo de morir. La muerte será siempre vida en presente, incluso entre los muertos. Y a la orfandad corresponde el regreso: Reyes, Martín Luis Guzmán, Paz, Rulfo, Arreola, Segovia, Elizondo son hijos pródigos que regresan ya tarde. La fiesta de regreso es un sepelio. Pero esa pregunta, lejos de cualquier reducción psicológica, se hace con la entraña, no con la inteligencia. A Reyes le costó décadas aceptar que la literatura no servía para pensar eso y que para no volverlo impensable había que desplazarlo y desplazar la pregunta. Sus epistolarios son así el espacio en el que hay que entender la magnitud de la obra y su construcción de una patria literaria.

En Reyes está muy presente la búsqueda de un grado de autonomía necesario para la literatura. Nuestras letras en el siglo XX son el proceso de separación de las vocaciones del historiador y el jurista, presentes en muchos de nuestros prohombres del XIX y en no pocos del XX, de la del escritor.

POESÍA EN VOZ ALTA

Los años cincuenta fue también la época en que Paz se embarcó, así fuera desde lejos, en la aventura de Poesía en voz alta, junto a autores de su misma generación, como Arreola, y junto a algunos artistas más jóvenes con los que de inmediato estableció empatía, como el pintor Juan Soriano, así como con algunos de los surrealistas que vivían en México (en especial la pintora Leonora Carrington). Aunque se ha estudiado el movimiento y se tiene plena conciencia de lo importante que fue para las artes escénicas nacionales, tal vez no se tiene tan claro lo que fue literariamente.

Por ejemplo, el caso de *La hija de Rappaccini*, la única obra dramática de Paz, y que representa un punto de inflexión en su obra, ya que a partir de Poesía en voz alta su escritura perderá cierta condición verbal para ganar una gráfica (incluso tipográfica) en libros como *Salamandra* y *Ladera este*. Estos dos libros son mucho más difíciles de leer en voz alta. ¿Le dio conciencia de ello su fracaso teatral? Si bien el calificativo de fracaso lo asumo yo, es evidente que Paz no estuvo satisfecho con el resultado ni de la puesta en escena ni del texto mismo. Sin embargo, esa condición escénica subrayó la condición textual de su talento y derivó quince años después en un libro excepcional que algún día habría que poner en escena: *El mono gramático*. No creo exagerar al decir que allí, en la parte más física, del teatro Paz descubrió un nuevo sentido de la página. La generación que él después articuló en el proyecto de la revista *Plural* se dio a sí misma coherencia ligado a un escenario, La Casa del Lago. Es evidente el paralelismo con el *Ulises* de Contemporáneos.

Fue también Poesía en voz alta el movimiento que alejó, en sentido contrario, al de Paz, y con resultados muchos más tristes —el abandono de la escritura— a Juan José Arreola de la página. Al descubrir la condición efímera en sentido absoluto de la voz, Arreola dejó de interesarse en la escritura y se volvió un exceso verbal, sin soporte escrito que lo contuviera, menos aún los poco literarios soportes del audio y la tele. Uso el concepto de contener en sus varios sentidos. Fueron en todo caso sus transcriptores los que hicieron honor a ese mago de la palabra, hasta llegar a sus extraordinarias memorias a dos manos, con Fernando del Paso.

Volvamos a Paz. Fue un experimento teatral —Poesía en voz alta— lo que lo llevó a retomar su viejo proyecto de adolescencia, una revista literaria crítica y moderna. Es decir, nuevamente, fue del escenario a la página. Arreola hizo lo mismo, pero salvo el momento de *Mester*, su vocación se desplegó no en una revista, sino en un proyecto editorial —Los Presentes, Cuadernos del Unicornio—, lo cual es muy distinto. Paz, por ejemplo, tardó casi veinte años, desde la fundación de *Plural* hasta la época de *Vuelta*, en intentar crear posteriormente, alrededor de la revista, un proyecto editorial, del que sabemos, además, como se documenta en el libro de Malva Flores, *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista*, que nunca estuvo del todo convencido.

Desde el punto de vista de Paz, la relación entre la revista y el libro, si bien es orgánica no tienen el mismo objetivo. El manejo de la tipografía lo muestra. Por ejemplo, el título de un libro, se pone en cursivas, también el de una revista, pero no el de una colección o el de una editorial. El libro tiene algo de nombre propio, la colección de nombre genérico, la revista es un nombre propio colectivo y eso provoca dos diferentes

grados de interacción, el público, al aparecer ante el lector, y el interno, pero no personal, que es la redacción de la revista. Paz tenía presente al pensar en Poesía en voz alta, al teatro francés e inglés de posguerra, mientras que sus modelos como revistas eran más amplios: la *Nouvelle Revue Française* de Gide y Paulhan, *Horizon* de Cyril Connolly y *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasett.

Así la cultura minoritaria como germen del desarrollo artístico formulada por los Contemporáneos, es retomada por Octavio Paz desde el punto de vista social que le significa las revistas como gesto colectivo, tanto al interior de la publicación como de cara a los lectores. Para Reyes las revistas —véase notablemente su *Correo de Monterrey*— eran una forma de comunicarse casi personal, mientras que para Paz tenían una función mucho más polémica y crítica. Si en los años treinta la efímera aparición de *Examen* —sólo dos números— marca el devenir de las siguientes décadas, *Taller* corresponderá, como ya se dijo, a una nueva visión. El impulso que inicia con la *Revista Moderna* culminará en *El Hijo Pródigo*, pero para los años cincuenta será necesaria otra concepción de revista. El mejor ejemplo es la *Revista Mexicana de Literatura*.

Si bien en una primera época la revista estuvo impulsada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y en una segunda por Tomás Segovia, Antonio Alatorre y Juan García Ponce, se conoce y está documentado el papel que como consejero de esa publicación jugó el autor de *El laberinto de la soledad*. Aunque las revistas suelen firmarse colectivamente ocurre, casi con la misma frecuencia, un protagonismo específico de uno de sus miembros, incluso si no se le otorga el papel de director o no figura en el consejo de redacción. Como se verá más adelante entre *Taller*, *Revista Mexicana de Literatura* en los

cincuenta, *Diálogos* en los sesenta y *Plural* en los setenta habrá una evidente continuidad, no sólo por la defensa de la pluralidad y la crítica, sino también por la importancia del grupo en torno a ellas. Pero en esos tres ejemplos la figura tutelar será Octavio Paz.

Así Paz, como todos los escritores mexicanos, leía a Reyes, pero en su caso no se trataba de situarse frente o contra él, sino de llevar la concepción del hecho literario un paso más allá, los cincuenta son la bisagra en que se articula dicho paso adelante. Y ocurre a través de un proceso formal.

Volvamos a la importancia de *¿Águila o sol?* Se multiplica si lo ponemos en relación con las obras de Juan José Arreola, José Revueltas, Ramón Rubín, Rafael Bernal y Francisco Tario en la misma época. Si bien lo que Christopher Domínguez ha llamado "el licor del estilo" existía ya desde varias décadas antes, el sentido de flexibilidad expresiva que esa idea incorpora, sobre todo a su manera ensayística, es muy importante. Digamos que *¿Águila o sol?* le permite flexibilizar la prosa hasta volverla teatral, pero no histriónica, con algo de monólogo. De allí esa síntesis excepcional de poesía, narración y ensayo que representa (no sólo para el castellano) *El mono gramático*.

Así se podría establecer un paralelismo entre la década de los cincuenta y lo que hace la generación del Ateneo en los años diez: aprender de nuevo a pensar. Pero, afortunadamente, ya no en la zozobra de la lucha armada. Eso lo cambia todo. Hay una ruptura, pero no un quiebre, lo que facilita que la profundidad del cambio sea mayor. El análisis sobre lo mexicano que hace Paz tiene una brillantez inmediata que piensa un país ya no curioso, en todo caso de excepción. México aspira, como se dijo antes, a normalizar su vida

pública, y la cultura es el síntoma más inmediato y visible de ello, y la normalización creativa exige la excepción.

Escritores que ya sea reflexivamente, como Emilio Uranga y Jorge Portilla, Luis Villoro y Leopoldo Zea, piensan lo mexicano a su manera y en distintos niveles, encuentran en Ricardo Garibay su narrador y en Rubén Bonifaz Nuño su poeta. Alí Chumacero publica en 1956 *Palabras en reposo* y se despide de la poesía, mientras que ese mismo año Bonifaz publica *Los demonios y los días*, Arreola publica en su colección Los Presentes los primeros o segundos libros de autores como el propio Garibay, Carlos Fuentes y Elena Poniatowska. La literatura mexicana está cambiando, rápido pero sin sobresaltos inmediatos. Revueltas consolida su narrativa con la publicación de *Los días terrenales* (1949), *En algún valle de lágrimas* (1957), *Los motivos de Caín* (1958), *Dormir en tierra* (1961) y *Los errores* (1964). El tránsito entre el escenario rural y pueblerino —el omnipresente campo desolado y pobre de la narrativa de la Revolución— deja paso al tránsito hacia lo urbano, cuyo paradigma será *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958. En esta última, como en *Los errores* seis años después, se perfila el hecho concreto de una narrativa sintonizada con la nueva época anunciada por Paz en sus libros de ensayos.

La contradicción entre las ruinas descritas —*Estas ruinas que ves* titulará Jorge Ibargüengoitia una de sus novelas— y las escritas es muy expresiva, *El laberinto de la soledad* y *Pedro Páramo*. Pero si las obras de Paz y Arreola inician la toma de distancia con Reyes, los libros de Rulfo son, como se ha dicho en frecuentes ocasiones, un verdadero milagro. Nuevamente lo que caracteriza a la norma es la excepción. El campo mexicano, desolado y pobre, con su destino fatal —hay que

recordar *El luto humano* de Revueltas— y su injusticia como razón de ser, sea del signo ideológico que sea, se vuelve en el díptico rulfiano un verdadero umbral con el mundo de los muertos. La estilización de la prosa es distinta a la de *¿Águila o sol?* o a la de *Confabulario*, distinta también aunque no lo parezca de forma tan inmediata, de la de Revueltas y Garibay en sus narraciones. En cambio, existe una cierta empatía con la estética de Chumacero y de Bonifaz Nuño.

Se ha documentado en diversos libros la recepción que tuvo *Pedro Páramo*. No fue un *best seller* inmediato como sí lo fue *La región más transparente*, tardó en asentarse en el gusto lector y fue en parte la atención en el extranjero —jugó un papel determinante la traducción al alemán de Mariana Frenk— la que lo llevó al estatus de clásico vivo. El proceso de envejecimiento natural de un libro como *El laberinto de la soledad* fue acelerado por la aparición de esta novela, que rebasaba por todos lados los arquetipos que Paz analiza.

¿Era posible continuar con la exploración de lo mexicano después de *Pedro Páramo*? Si bien la respuesta debió ser no, la literatura en torno a ello abunda en las décadas posteriores. El accidentado diálogo personal entre Rulfo y Paz —que tuvo incluso consecuencias, muertos ambos, cuando, con motivo del Premio Rulfo otorgado a Tomás Segovia, la familia del escritor jalisciense pidió retirar el nombre al galardón— en lo literario no dejó de existir. Por ejemplo, en el primer número de la ya mencionada *Revista Mexicana de Literatura* se publica el poema de Paz "El cántaro roto". Abundan los testimonios del entusiasmo que el poema produjo en los lectores de la época, pero pocas veces se señala la atmósfera en común que tiene el poema con la narrativa del jalisciense (cito un fragmento del poema):

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y llama
[nace bajo la frente del que sueña:
soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren astros
[como granadas,
tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro
[de una explanada calcinada,
bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y respuestas
[y ondas, diálogo de transparencias,
¡viento, galope de agua entre los muros interminables
[de una garganta de azabache,
caballo, cometa, cohete que se clava justo en el corazón
[de la noche, plumas, surtidores,
plumas, súbito florecer de las antorchas, velas, alas, invasión
[de lo blanco,
pájaros de las islas cantando bajo la frente del que sueña!

El lenguaje es distinto y el ritmo otro, pero hay un fuego interno que los emparenta, una manera de concebir el tiempo interior que resulta común, si bien el poema es mucho más optimista que la novela. El tiempo en ruinas de esta última es a su vez una propuesta de futuro. En general, las obras maestras que esa década nos da hacen convivir un pasado sin tiempo con un futuro con porvenir. Ambos términos, aparentemente sinónimos, se conjugan en un matiz diferente. La diferencia reside en cómo se concibe la historia. Paz había dicho ya en *Piedra de sol* que "el tiempo nace cuando dos se besan". El tiempo cíclico del eterno retorno del poema se reencuentra con el tiempo lineal del relato. Se trata del encuentro entre una literatura del fin del mundo con la de un mundo que nace.

No hay que olvidar que la década de los cincuenta es la década final de la vida de Reyes. Su papel de árbitro cultural

empezaba a ser cuestionado y la influencia de Paz era ya muy visible en el medio, ya que no había en aquellos años una mejor articulación discursiva que la suya. Revueltas, por ejemplo, en su importante ensayo *Por un proletariado sin cabeza*, de 1962, resultaba muy confuso, aunque tiene el mérito de iniciar la crítica del totalitarismo de la izquierda desde la izquierda misma. Por otro lado, los movimientos de ferrocarrileros y maestros evidenciaban ya el descontento que había con el partido hegemónico y anticipaban el 68, tanto en sus consignas como en la reacción violenta de un Estado que no podía ni quería discutir ni someterse a la crítica.

Volvamos un poco atrás para entender mejor el cambio que ocurrió de manera subterránea en aquellos años. La crítica estaba representada entonces, más que por la actitud de Reyes, por la de Castro Leal. En esos años él es el crítico oficial de la literatura mexicana, estatus que gozó durante un buen tiempo y con un prestigio enorme. En 1953 publicó *La poesía mexicana moderna*, antología, con un estudio preliminar y notas. La antología, hoy ya apenas curiosidad de académicos e investigadores, ofrece sin embargo mucha información sobre el momento y no pocas sorpresas en su contenido, sobre todo de ese mundo, hoy lejano, y que la idea de una poesía prevaleciente a principios del siglo XXI, no atiende ni entiende, y más que ignorar, desprecia. A partir de allí es evidente que la historia de la poesía mexicana del siglo XX se transformó en un constante juego de ninguneo, en donde poetas elevados a la santidad y a punto de subir en cuerpo y alma a los cielos, son ignorados una década después. Más que a un lector desmemoriado u olvidadizo, esto se debe a que se crea una bolsa de valores líricos que no tiene nada que ver con la poesía y que termina privando de legitimidad a un lector que se guía por ellos.

No es eso de lo que nos vamos a ocupar en este pasaje, sino de la necesidad de ofrecer visiones más amplias y matizadas de una aventura literaria muy rica. La antología de Castro Leal, a medio camino temporal entre la de Cuesta y los Contemporáneos y *Poesía en movimiento*, no es, como sí lo son las otras dos, una selección basada en una idea de la poesía, sino representativa de un consenso entre diversas líneas y tendencias. La necesidad de revisarla proviene de la inmensa sombra que proyectó Octavio Paz sobre su generación, pues su grandeza empequeñeció a los otros. Sin embargo la historia literaria nos ha enseñado que eso no suele ocurrir, que un gran poeta acostumbra estar inmerso, aunque la oculte, en una generación importante, que si bien no ofrece poetas de su tamaño sí obras de interés y a veces hasta heterodoxias necesarias. Se suele contrastar la presencia de Paz con la de Efraín Huerta, pero no es él único punto de contraste.

Por eso la representatividad de 1953 puede ser hoy motivo de descubrimientos. Contraponer la obra del autor de *Libertad bajo palabra* a la de Efraín Huerta como el otro poeta de su generación es también una simplificación. En la antología de Castro Leal nos encontramos con muchos nombres, o bien muy poco recordados o totalmente desconocidos. El asunto por el que traigo a cuenta la antología es las mujeres, las poetisas, incluidas, pues si bien la presencia femenina cincuenta años después en cualquier antología sería mucho mayor, entonces tenía algo de riesgo y más aún en un crítico tan poco dado al riesgo como él. La emergencia de voces femeninas en nuestra poesía será en los años sesenta abundante, mientras que para los años cincuenta dicha presencia oscila entre el misticismo de Concha Urquiza y la

gracia versificadora de Guadalupe Amor. Con Rosario Castellanos aparece una nueva manera lírica:

> Estoy aquí sentada, con todas mis palabras
> como con una cesta de fruta verde, intacta.

Para un historiador literario es evidente que a la lírica mexicana a mitad del siglo XX le faltaba un eslabón, la presencia de una figura literaria femenina con fuerza y obra, y ese lugar lo vino a ocupar ella. Tal vez lo podría haber hecho antes Margarita Michelena si hubiera tenido una mayor obra lírica, o bien, un poco después Elena Garro, con sus notables textos narrativos y teatrales al empezar los sesentas. Pero fue Rosario Castellanos la que lo hizo, y eso le trajo muchos malos entendidos a su obra. No porque ella misma no pusiera su grano de sal para contribuir a esa condición, la femenina, como un valor, si no necesariamente literario sí histórico, con libros como *Mujer que sabe latín*, sin duda precursor de una teoría de género en nuestro país.

¿Cuáles son los malos entendidos? Son producto de la misma condición que marcó la escritura de sus textos con un dramatismo literario que resultaba impostado. Había ya una actitud previa de lo que debía ser una vida literaria. Es curioso que esto ocurriera en escritores muy marcados por la lectura de *Muerte sin fin*, que es todo lo contrario. Y no es que Castellanos no tuviera, desde el principio, un dramatismo real en su vida, sino que en sus textos éste adquiría un carácter histriónico, muy de época, y vinculado con esa condición de vida de la poesía que se reflejaba, tanto en el entonces muy respetado León Felipe como en el joven coterráneo de la escritora, Jaime Sabines, que ya empezaba a llamar la atención.

Ella, mucho más dotada para una poesía intelectual, conceptual, buscaba una poesía de la herida. En todo lo que escribió, su teatro, su narrativa, su periodismo, sus ensayos, se notaba la condición de escritora que ella tenía, inteligente y perspicaz, preparada, e integrante de un grupo (o varios) con valor y capacidad de discurso, pero se quería explosiva, desbordada en sus sentimientos, aunque la pluma la llevara en dirección contraria. Esta lucha se encuentra presente como una constante en su lírica. Como suele ocurrir en estos casos, encontró primero la voz que los otros querían oír que la suya propia. Tras la primera estaba la segunda, pero es la perspectiva temporal la que nos permite saber cuál es la suya.

Sobre todo esta perspectiva cuenta con un elemento fundamental: sus cartas. En su correspondencia se ve claramente la condición de poeta de Castellanos, más que en sus escritos en verso. Su epistolario, y en general sus escritos autobiográficos (lamentablemente escasos), se cuentan entre lo mejor del género en la literatura mexicana. La conciencia que tenía de su escritura es verdaderamente sorprendente, no sólo por la manera en que mira lo que hace —por ejemplo, sus ideas sobre "Apuntes para una declaración de fe", poema inmerso en la cauda de *Muerte sin fin*, y, dicho sea de paso, de *Responso del peregrino* de Alí Chumacero—, en que sabe por qué falla, sino también porque reconoce la importancia de lo que se le queda fuera.

Así como en su narrativa tendió a ubicarse, aunque en forma heterodoxa, como una practicante del indigenismo, en su poesía se daba cuenta de que estaba sentando las bases de una sensibilidad femenina en la lírica, sensibilidad que resultaba a la vez sorpresiva y suma de los lugares comunes creados alrededor de esa misma sensibilidad. Destaco dos: la espera y la

soledad. Es cierto que la decantación temporal que produce el lugar común también tiene su sentido y corresponde al poeta volverlo a poner en circulación, limpio de adherencias. Es lo que ella intenta, sólo que salta de lo discursivo a la visual sin transiciones y sin mantener un mismo nivel, sin decidirse a elegir un camino.

Después de ese natural deseo de que la escritura, en especial la poesía, expresara un sentir ante el mundo, las cosas y los hombres, Castellanos vuelve, a finales de los cincuenta, a cierta abstracción literaria que le funciona mucho mejor y que titula llanamente *Poemas*. En esos textos se nota la lectura de Jorge Guillén, poeta que coincide si no con su temperamento estilístico sí con sus preocupaciones cuasirreligiosas. Ensaya la metáfora, la imagen sintética y el yo discursivo de sus poemas. En uno de los mejores textos de toda su obra: "Lamentación de Dido", en el que consigue poner en palabras sus preocupaciones de reivindicación femenina, a la vez que consigue esa condición de desafío de la mujer al mostrar su actitud ante el mundo, adquiera connotaciones místicas. Ella misma es consciente de que se trata de un texto muy logrado y que podemos situar como antecedente de libros de autores más jóvenes —como los de Homero Aridjis en los sesenta, Esther Seligson y Coral Bracho en los setenta.

El prestar una voz literaria a personajes que contengan en sí mismos una carga de sentido le funciona muy bien, despliega —además— lo aprendido en sus textos dramáticos. Ya menos sujeta al lirismo medido se deja ir en busca de una voz personal, encontrada no en la propia biografía sino en la historia colectiva, mejor dicho: en el mito. Que escoja a Dido y no a Penélope o a Elena, como paradigma femenino, implica también que no es Ulises sino Eneas quien toma el lugar de

la figura masculina. Es bastante significativo de lo que intenta como para no darse cuenta de que debe superar los clichés y lugares comunes de su obra anterior. Al hacerlo encontró su propia voz y el techo cualitativo de su lírica. Eso la llevará años después a titular su poesía reunida *Poesía no eres tú*, como obvia —demasiado obvia— rebeldía programática ante el lirismo romántico español proveniente de Bécquer y sus populares *Rimas*. Pero no creo que haya tomado en cuenta que esa rebeldía, al negarle la alteridad que el supuesto sexismo del autor de "Volverán las oscuras golondrinas…" llevaba implícito, pierde más de lo que gana. Dicha alteridad, para ser de verdad importante, no debe renunciar a esa *ella* en nombre de la reivindicación de género, sino hacerlo desde allí mismo, desde el lugar de esa otredad.

Es evidente que Bécquer intuye que al pasar del otro lado, ese tú se transforma en yo, y que lo otro —lo que designa ese tú entendido como lo femenino— estará siempre en la otra orilla. Hay que resaltar que Rosario Castellanos estaba particularmente dotada para evitar, aunque no le fuera ajeno, el devenir clínico de esta opción, siempre rondada por la melancolía, la locura y la depresión, precisamente porque entendía que la alteridad no se jugaba en el terreno de la inteligencia conceptual sino en otro, mucho más evasivo, que —por su carácter intuitivo— no podemos precisar del todo. Su decantación mítica, como su decantación clínica, no nos satisface del todo porque lo instala en otro tiempo y en otra lógica.

Habría que situar, también, en ese momento y con ella como centro, el movimiento de una lírica escrita por mujeres —principalmente Dolores Castro, aunque también Enriqueta Ochoa— que, con fuerte influencia religiosa, empieza a despegarse hacia un agnosticismo desarrollado por generacio-

nes siguientes. De principio a fin, su poesía está recorrida por una angustia que le impide encontrar el franciscanismo intuido en algunos de los poemas de fines de los cincuenta y en los sesenta desarrolla de nuevo una escritura con fuertes ambiciones totalizadoras que no la liberan de dicha inquietud, sino que la profundizan más, todo esto aunado a un acontecer biográfico conflictivo y finalmente dramático.

Al crear un movimiento pendular entre el yo personal —el que designa Rosario Castellanos— y un yo mítico —Dido o cualquier otra figura—, la autora permite que su condición discursiva, sin pertenecer estrictamente al terreno de la poesía, sí encuentre algunas grietas por las cuales consigue filtrarse. Castellanos escribía poesía porque quería decir algo, no por que quisiera hacer poesía. Por ejemplo, con frecuencia se cree que *Muerte sin fin* es un discurso en verso sobre la poesía, pero éste es su aspecto más superficial y no tendría otra importancia que la coyuntural si no trascendiera esa condición. La lírica —y en particular la lírica mexicana— está infestada de discursos en verso, pero la mayoría de ellos no son poesía. Me atrevería a decir que la autora de *Balún Canán*, tan consciente de su escritura, no se daba cuenta, en cambio, cuándo expresaba sus ideas sobre el poema (así fuera en verso) o cuándo, más allá de eso, y a veces contra eso, escribía poesía verdadera. Insisto en que nosotros cuando la leemos, lo podemos hacer con mayor facilidad, aunque no con absoluta certeza, gracias a la distancia temporal y —también— gracias a la distancia de intenciones.

El movimiento del péndulo, por lo tanto, nos advierte de que al ser *yo* empezamos a ser *otro*, vamos hacia la posición opuesta. La lectura de Luis Cernuda debe haber sido importante: el poeta andaluz buscó en las últimas obras el sentido

dramático de esos monólogos por figura interpuesta. Castellanos lo hace con una figura prototípica, la soltera:

> Asomada a un cristal opaco la soltera
> —astro extinguido— pinta con un lápiz
> en sus labios la sangre que no tiene.
>
> Y sonríe ante un amanecer sin nadie.

Figura que le permite establecer esa rebeldía ante la injusticia de la vida, de la existencia femenina, sin otra razón —y poderosa— que el dolor que produce. Nunca le preocupó pensar que si se daba una distancia entre lo dicho y lo por decir, esa distancia fuera consustancial del decir mismo, y que se afirmará a la vez su condición de posibilidad y de imposibilidad en el poema.

Ese decir previo al poema que mencioné antes como carga discursiva, impidió que la poesía de Rosario Castellanos, aunque apunte a ello en algunos textos del final de su vida, se instalara en la desesperanza. En el terreno del arte algo le quedó debiendo la escritura lírica. Dicho en términos existenciales: nunca le otorgó la catarsis personal que le había prometido, y en lo social fue tal vez menos incisiva que la narrativa. Por eso, a partir de mediados de los sesentas hasta su muerte, lo que buscó fue una poesía civil que la situara frente a los otros (por ejemplo, el "Autorretrato" o la "Entrevista de prensa"), que definiera una situación frente al mundo. En varias ocasiones he mencionado la perspectiva que da la lectura hoy, a principios de un nuevo milenio, pero también es cierto que ninguna perspectiva podrá borrar ese gesto de la

escritura como afirmación ante el mundo y —subrayo— ante el mundo de los hombres.

Resumamos: el desplazamiento de la novela hacia el cuento en la llamada narrativa revolucionaria de índole realista se da justamente cuando ocurre también un desplazamiento ideológico. Los escritores ya no son simples educadores al servició de una cruzada nacional, sino que buscan reivindicar la autonomía del texto, su sentido creador. Ya no comulgan mayoritariamente con el discurso del Estado y cada vez más se agrieta la confianza en sus bondades de justicia social, libertad e igualdad.

La Guerra Cristera de los años treinta deja sobre la mesa una realidad distinta, que además reivindica un contenido religioso de las costumbres y de la liturgia, a través de una percepción menos racional del texto y del contexto (serán esos los ingredientes que una década más tarde conformarán las taxonomías del realismo mágico). Si bien en su momento lo claramente perceptible fue ese desplazamiento ideológico, hoy resulta mucho más transparente el desplazamiento formal. La épica social no sólo deja su lugar a la fantasía, a la subjetividad y al héroe oscuro, sino que además cambia su ritmo. Por eso ese cambio estará vinculado a Jalisco y alrededores. Y no sólo por los dos libros centrales de esa renovación del cuento mexicano: *Confabulario* y *El Llano en llamas*, sino que se descubrirá esa condición oriental, cual síndrome de Sherezada, que adquiere el cuento.

El género cuentístico fue muy practicado por el Modernismo, pero en la primera parte del siglo casi siempre discurre por canales marginales y subterráneos a la tradición novelística. La novela se enfrentaba, ante el peligro de su inevitable

caída retórica, acompañado de una creciente vacuidad manierista, a una práctica vacía, aunque hubiera alcanzado cuotas cualitativas muy altas. El cuento la renueva. Véase, por ejemplo, cómo la calidad textual de un escritor como Francisco Rojas González crece al desplazarse de la novela al cuento, y mientras que sus relatos, fundamentalmente los reunidos en *El diosero*, son hoy piezas que conservan toda su fuerza narrativa, sus novelas se han visto desgastadas por el tiempo y la evolución del gusto. Conviene recordar que, en el aspecto más lineal de la historia, es un claro antecedente de la prosa de Rulfo.

El contenido realista del cuento tiene otras obligaciones que el de la novela. En ese género, incluso los relatos más sencillos, casi fotográficos, como algunos de Ramón Rubín, apelan a su condición de *cuento*, es decir, de fantasía (contar cuentos es sinónimo de echar mentiras). Pero ese proceso se acelera de forma vertiginosa con la narrativa de Arreola, al grado de que es la prosa del autor de "El guardagujas" la que nos permite leer en su justa medida la de Rulfo. De no haber ocurrido habríamos tardado más en darnos cuenta de la excepcionalidad de *Pedro Páramo*. De hecho la historia de su recepción, empezando por los años en que demoró en agotarse, a pesar del reconocimiento unánime de la crítica como un libro excepcional, hasta que se vuelve lectura obligada en la escuela, es bastante ilustrativa del proceso. Incluso, se podría establecer un símil de la incomprensión que lo rodea, paralelo a lo que ocurrió con *La suave patria* de López Velarde: dos libros terriblemente iconoclastas se vuelven no sólo objetos de culto, sino depositarios de lo mexicano.

Si Rojas González crea el tono para que aparezca Rulfo, lo mismo ocurre con Efrén Hernández con relación a Arreola. No

tanto porque sus personajes se parezcan, sino porque hay un ritmo verbal que permite retratar la menudencia, la aparición del pobre diablo como héroe en *Tachas*, o la del deslumbrante absurdo en *Confabulario*. Los distancia su humor tan distinto, mucho más introvertido el de Hernández. Ambos tienden a desplazar la cualidad del personaje a los objetos —una locomotora, una muñeca, una valija— con la intención, creo yo, de transformar la vivencia del dolor: ¿cómo viven el dolor las cosas si no caemos en la simple transferencia metafórica? La respuesta está en otro cuentista de la época, Francisco Tario, quien hace de esa objetivación una de sus características.

Si utilizáramos esa un poco convencional comparación que asemeja la novela con el cine, y el cuento con la fotografía, entenderíamos por qué la tentación fotográfica visitó a algunos de nuestros principales narradores, en especial a Rulfo y a Tario. Esa tentación viene de uno de los referentes de la narrativa naturalista, Émile Zola. Sin embargo, la fotografía literaria tendrá más que ver con un género que en esos años se vuelve a practicar: la crónica periodística. Antes, desde el siglo XIX, se utilizaba como forma comunicativa, pero es el crecimiento del espectro de la prensa en esa década lo que crea su especificidad.

La herencia narrativa de Contemporáneos, que había permanecido incluso a la sombra de su propia importancia como poetas, fertiliza el cuento mexicano. Owen, Villaurrutia, Torres Bodet y Martínez Sotomayor traerán una renovada actividad en el género de la novela breve. La sintaxis ganará en versatilidad, el léxico será distinto, menos localizado aunque no menos rico, y los personajes empiezan a ganar densidad psicológica. El sincretismo entre fantasía y realismo da extraños libros, como *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal,

novela de "ciencia ficción indigenista", a la vez que se pone de moda la novela-reportaje, el desplazamiento hacia el contexto urbano facilita la aparición de un escritor como Luis Spota, muy leído en su momento, y claro antecedente reconocido de Carlos Fuentes.

La hondura del cambio se puede medir de la siguiente manera: mientras que en los grupos intelectuales de la época crecía la influencia del marxismo y el existencialismo, Paz descubría en Camus otra vertiente del existencialismo e iniciaba la crítica de los regímenes socialistas, en especial de Rusia, sumándose así a las denuncias que intelectuales como André Gide, Arthur Koestler y Bertrand Russell hacían del estalinismo y del sistema soviético. Con Camus, Paz descubrió el derecho y la legitimidad de la disidencia, y eso en aquellos años a la generación surgida de la Revolución y la posrevolución le sonaba extraño y, en cierta manera, ajeno.

Alfonso Reyes se acercaba, en esos años, al final de su vida y más bien cosechaba los frutos de su enorme actividad en las décadas anteriores, asumía a conciencia —como no había ocurrido con ningún otro escritor mexicano— la edición de sus obras completas, mientras que Paz, ajeno aún a la idea de posteridad, miraba el porvenir como una realidad en construcción. Eso fue lo que lo unió con la generación siguiente en torno a proyectos como la *Revista Mexicana de Literatura*, *Diálogos*, La Casa del Lago y un poco después *Plural*.

Se daba una fuerte paradoja en el hecho de que, mientras en algunos autores lo mexicano alcanzaba una gran calidad literaria, para el pensamiento era un lastre. El *Laberinto de la soledad* se planteó ser un corte de caja de ese pensamiento en busca del alma nacional para proyectarse en busca de lo universal, pero en realidad el libro que cumplió ese cometido fue

El arco y la lira. Sobre esa puerta de dos batientes se estructuró la evolución de Paz como crítico y pensador.

Los escritores de la generación de Medio Siglo y de La Casa del Lago han señalado el efecto que les produjo leer en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* "El cántaro roto" de Paz. De pronto un inspirado poema decía lo que todo el mundo traía en la cabeza sin acertar a expresarlo: una nueva manera de pensar y de sentir. La voz rulfiana emergida del país de los muertos se transformaba en él al salir a la luz, al abrir los ojos. El tópico del nacimiento y del poeta adánico desarrollado en *El arco y la lira* encarna en palabras, y se olvida de los argumentos teóricos y los lleva más allá. "El cántaro roto" no es una puesta en escena de una teorización, sino la transformación de un argumento en acto creativo. Eso que ejemplifico con el poema de Paz, lo estaba haciendo la literatura mexicana en su conjunto, en una década sembrada de obras maestras.

La diferencia con la década siguiente será muy marcada, precisamente porque el aspecto afectivo de la creación cambiará de rumbo. Si Paz dice "abrí los ojos", agrega versos abajo "Pero a mi lado no había nadie". La riqueza de la literatura mexicana en la década de los cincuenta se debe a que es una aventura de creadores en solitario, mientras que en la década siguiente se buscará que sea una aventura colectiva.

UNA CASA HABITADA POR FANTASMAS

A finales de los años cincuenta las escritoras irrumpieron en el panorama literario con una fuerza inusitada: Guadalupe Dueñas, Elena Garro, María Elvira Bermúdez —una de las figuras sobresalientes de la literatura policiaca—, Amparo Dávila,

una muy joven Elena Poniatowska —con *Lilus Kikus*— y un poco después, ya en los sesenta Inés Arredondo.

En los años cincuenta y parte de los sesenta, la literatura mexicana descubrió el enorme poder narrativo del universo femenino, no sólo a través de personajes memorables y textos antológicos, como *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, sino a través de una literatura escrita por ellas mismas, mucho más abundante de lo que había sido hasta entonces y con una mayor conciencia de que se tenía un tono, un timbre y un color distinto.

En ese panorama, en 1958 se publicó un libro de relatos excepcional —*Tiene la noche un árbol*— cuya autora, Guadalupe Dueñas, se perfilaba como la joven promesa de las letras. Nacida en Guadalajara, Jalisco, en 1920, había entregado a los lectores un conjunto de cuentos inclasificables, con una gran libertad formal y con un registro, si no único poco frecuente en nuestras letras, el de relato fantástico-realista, poblado de fantasmas interiores que se exteriorizaban hasta tener más realidad que la propia realidad.

Es importante destacar que no estaba sola: poco después publicaría su primer libro de cuentos Amparo Dávila y una década después Inés Arredondo. Una inquietante simetría haría que los tres libros fueran deslumbrantes, pero que sus autoras tardaran bastante tiempo en publicar su segundo libro y que también las tres conformaran su obra de tres libros, siempre de cuentos, nunca una novela. (Han aparecido libros de poemas —en el caso de Dávila, recopilación de textos líricos anteriores a su obra cuentística— o de ensayos: reunión de textos periodísticos, en el caso de Inés Arredondo, la tesis sobre Jorge Cuesta y retratos literarios en el de Dueñas—, pero la simetría tripartita es muy atractiva).

No deja de ser llamativo que, si bien, hay muchas similitudes entre las escritoras y cosas que se dicen de una se pueden aplicar a otra, sus tonos nunca se confunden. Guadalupe Dueñas es la más desesperanzada, la más descreída. Los tópicos de la "literatura femenina" (tanto los de entonces como los de ahora) están presentes en *Tiene la noche un árbol*, que —desde el mismo título, al señalar la capacidad de posesión de la noche— reflejan la condición oprimida de la mujer, pero —y no se confunda— no se trata de una opresión social, económica, política, física, sino de una opresión de los sentidos, una condición de encierro, sensorial, y por lo tanto, traducida en términos que vienen de esa condición hipersensible. Muchas de ellas —no es el caso de Guadalupe Dueñas— empezaron escribiendo poemas, y sus relatos conservan esa impronta lírica, la huella de un impulso no narrativo. Pero para no perderse en las fáciles tramas de los delirios freudianos, entonces todavía no psicóticos o depresivos, tenían que echar mano de un andamiaje anecdótico.

Éste era el desafío constante: necesitaban de la anécdota como andamiaje —como osamenta—, a la vez que querían escapar de toda reducción anecdótica. Y esta autora supo comunicar en sus páginas tanto lo que acontece como lo que sucede, que no es lo mismo, de una manera extraordinaria. La imaginación femenina tenía las condiciones sociales que le hacían un lugar ideal para que los fantasmas se materializaran, el encierro —fuera en la clase social que fuera— permitía que los aparecidos fueran eso precisamente: apariciones. El umbral entre lo real —hechos vinculados a la razón y comprobables— y lo *real* —lo que alguien siente, más allá de la razón y de sus pruebas— encuentra allí su hogar. Se trata, desde luego, de textos fácilmente psicoanalizables, pero que

están mucho más allá del abandono y la soledad, y que llevan esto —abandono y soledad— a extremos que para la teoría ya no es comprensible. Todos ellos, incluso los menos logrados, están recorridos por un sentido de ofrenda, de entrega, de servicio. Y la otredad es masculina. El universo cerrado —el del claustro, el de la casa, el del trabajo— sólo se piensa como gesto hacia el afuera, y cuando se abre la puerta es mucho más lo que entra que lo que sale. Por eso, *los otros* no oyen las voces que les hablan y el relato será el encargado de hacérselas oír.

Este sentido de lo fantástico —o mejor, de lo fantasmagórico— poco tiene que ver con lo que algunos escritores de la época desarrollaron, como Francisco Tario o el propio Carlos Fuentes, claramente en la tradición de relatos góticos. Se podría decir que Guadalupe Dueñas inaugura su tradición, porque precisamente se trata de relatos de fantasmas que no obedecen a ningún código ni a ninguna ley en su construcción, simplemente ellos, los fantasmas, se aparecen en medio de la cotidianidad, y no como una excepción, sino como lo más cotidiano. Por otro lado, como sus colegas escritoras ya mencionadas, y también Elena Garro y Elena Poniatowska, que empiezan en esos años a escribir, no quieren ser escritoras sino escritores. No alegan las ventajas del entonces, todavía no de moda, discurso de género. Y hay que agradecerlo. Se tratan de explicar a sí mismas la condición anómala de sus fantasmas sin recurrir a prótesis sociológicas.

Estos tópicos están ligados al mundo familiar y orientados por la figura masculina, sea ésta la del padre, la del hermano, la del esposo o la del hijo. Lo que hace notables sus cuentos es que, más allá de algunos pocos, con una obvia intención simbólica, no son explicables en términos teóri-

cos, conservan un grado muy alto de misterio, incluso si se trata de anécdotas y personajes muy explícitos. Dos décadas después, Guadalupe Dueñas publicará su segundo libro, *No moriré del todo*, que fue a la vez una decepción —no difería gran cosa de lo que se planteaba en el primero— y una confirmación —mantenía un nivel realmente alto en sus ficciones. Se subrayaba más, y resulta lógico, la sordera del mundo masculino, no a lo que allí se dice sino a lo que allí se vive. Pero la rabia no se tradujo ni en resentimiento ni en rechazo. Desde el mismo título se expresa una esperanza, mejor dicho: una confianza en que el hombre se trasciende a sí mismo, no tanto con la creación: con el amor que esa creación expresa. Está presente ese sentido de la ofrenda mencionado líneas arriba que redime el dolor al dejarle la decisión al otro.

Tal vez en su último libro, *Antes del silencio*, esto haya cambiado y exista un mayor pesimismo, una mayor desilusión, ante la crueldad de los mismos fantasmas que uno crea. Nunca son buenos, aunque a veces sean juguetones. Esto se ve muy bien en aquellos relatos —"El sapo" sería un buen ejemplo— que reflejan una maldad innata en los niños, símbolo de inocencia para el mundo masculino. La fascinación por el dolor infligido no se mesura ante el dolor que se nos inflige, es como si estuvieran desconectados uno de otro. Las pulsiones responden al deseo de venganza, incluso si se trata del amor. Hay en los relatos un pacto roto: los lazos familiares, sanguíneos, físicos, amorosos no representan una unión, un universo ya no de conflictos —estos se podrían, se piensa, solucionar— sino de destinos a los cuales es imposible escapar. Por eso la incomprensión está antes del hecho, nunca fue posible, pero eso no aminora su carga de ofensa, de traición.

Dueñas utiliza caminos evidentes, compone a lo largo de sus tres libros un bestiario muy claro, crea también una tipología de la traición: del hijo, del amante, pero si la zoología sirve para crear fábulas a algunos autores —por ejemplo a Arreola—, a ella le sirve para describir sentimientos que se vuelven humanos mientras mejor encarnen una animalidad. Los gatos, por ejemplo, en uno de sus más obsesivos relatos, "Enemistad". O los piojos: no son metáforas ni símbolos sino trasferencia de cualidades. Y a todos los textos los ronda la inminencia de la locura, pero de una locura que no es clínica, que no puede clasificarse como enfermedad. La conspiración adquiere tintes superlativos, hasta el clima forma parte de ella, como en "Las vacaciones de las señoritas Montiel". Sorprende a lo largo de cuatro décadas que tres libros tan distantes en el tiempo tengan tal unidad de estilo y de preocupaciones. En cierta manera, Guadalupe Dueñas escribe siempre el mismo texto, sin temerle a la repetición, porque busca esa exacta e inencontrable cifra que la libere.

De hecho se podría decir también que Amparo Dávila, Elena Garro e Inés Arredondo escriben siempre el mismo texto (la transición hacia una nueva manera de concebir el relato desde lo femenino se da en *Lilus Kikus* y, en general, en la obra de Elena Poniatowska) y la importancia está tanto en las variantes —niñas, niños, solteronas, parejas infieles, la perversión surgida de la propia entraña del cristianismo, la familia, la entrega— como en la insistencia. Por ejemplo: la mirada de los niños como una mirada perversa por su intensidad. La vivencia de la traición como inevitable e imperdonable, lo que provoca justamente el sino trágico.

En Dueñas es donde esa condición de cuentos de terror se manifiesta más visiblemente, a veces como puro apunte

ante la agresión del medio. El humor amable se transforma en ironía escéptica casi de inmediato —véase su conferencia en *Los narradores ante el público* de 1965, cuando sólo había publicado *Tiene la noche un árbol*—, el pesimismo no se formula, es un ambiente.

Si el traspasar la frontera con el país de los muertos es una de las razones del silencio de Rulfo, el dolor del terror es lo que hace que Dueñas, Dávila y Arredondo se ciñan a la brevedad en sus cuentos y en su obra. Y si asumimos que en Elena Garro haya dos épocas (dos escritoras distintas), la primera —la autora de *La semana de colores*, *Un hogar sólido* y *Los recuerdos del porvenir*— está presidida también por el imperativo del tres. (Incluso, si aceptamos la tesis de Evodio Escalante de que Rulfo es autor, no de dos sino de tres libros, y que *El gallo de oro* no debe ser considerado un paratexto, como todos los borradores exhumados después de su muerte, Rulfo también encarnaría, como Chumacero, ese imperativo del silencio tripartito).

No deja de ser curioso que Dueñas tuviera una amplia trayectoria como guionista de televisión, pues los melodramas y culebrones de la pantalla chica no parecen ser sus temas, ni su carácter como escritora parece cuadrar con la necesidad expansiva de esos argumentos demorados hasta el aburrimiento. Pero falta una investigación para saber realmente cuál era su trabajo en ellos y no sé si se conserven los guiones y libretos, lo que podemos imaginar es que era ante todo un trabajo que no la involucraba emocionalmente y del cual mantenía una distancia profesional. La intensidad de sus relatos no es sostenible ni pensable en una narración prolongada —es una cuentista pura— como tampoco lo es en la repetición en muchos libros.

Resulta llamativo también que, frente a la rebeldía en los hechos de la generación de mujeres de la posrevolución: de

Antonieta Rivas Mercado y Nahui Ollin a María Izquierdo y Frida Kahlo, las mujeres nacidas a partir de 1920 —además de las mencionadas, hay que agregar a Rosario Castellanos, Dolores Castro y Enriqueta Ochoa como poetas— desplazan esa rebeldía al texto. La razón es evidente: su formación católica y provinciana, su permanencia durante la infancia y adolescencia en ese contexto, a diferencia de las primeras que fueron expuestas al ritmo urbano de un país y una ciudad de vértigo.

Todas ellas descienden de las Águedas y Genovevas de López Velarde, y escriben desde ese encierro, desde esa claustrofobia que provocan incluso los paisajes más abiertos: la selva chiapaneca en Castellanos y el mítico Eldorado de Arredondo. E intuyen la resucitada de los guantes negros. Son desde luego lectoras de Virginia Woolf y Katherine Mansfield, pero en un contexto distinto, se recrea —sobre todo Guadalupe Dueñas— una atmósfera opresiva, enfermiza, de encierro en sí mismas. No es sólo una literatura ensimismada, sino también encerrada. Algo de ello surgiría de nuevo en una escritora como Carmen Boullosa en *Antes* y *Mejor desaparece*, dos décadas más tarde.

Frente al mundo de los muertos que emerge de la Revolución mexicana, en Dueñas se manifiesta una condición fantasmal que, si se pudiera decir, calificaríamos de biológica. La vivencia en ella tiene el comportamiento de las infecciones anaeróbicas, a esas bacterias a las que no les da el aire se vuelven malignas y agresivas, no se curan o —mejor— no se "alivian", expresión que se usa para designar el alumbramiento en la provincia. El embarazo como una enfermedad es sintomático de lo que señalamos líneas arriba, y de allí a que el deseo (la sexualidad) e incluso el amor y el cariño sean enfermedades no hay sino un paso (que, desde luego, Dueñas da).

La sensación de que el nacimiento no es un momento de la vida, un lapso que se prolonga y permanece en ese ambiente encerrado, en ocasiones, sórdido y apenas redimido por el amor que salpica algunas anécdotas. Los niños —las niñas sobre todo— no terminan de nacer, siguen siendo nonatas en su condición adulta, pero gracias a ello se subraya su condición de seres hipersensibles, nunca abandonados del todo al deseo. Los cuentos de Dueñas pertenecen a un simbolismo moderno que ya no puede derivar hacia una condición de leyenda o relato gótico.

La condición enfermiza o clínica de los textos desaparece ante el hecho literario. Una persona que está enferma lo está realmente, un texto enfermo es una metáfora aunque también sea un síntoma. Eso es muy evidente, por ejemplo, en la pintura de Frida, o en la segunda parte de la obra de Elena Garro, lo es menos en Guadalupe Dueñas, pues los textos están más velados por las transparencias que les aplica la autora. No es una contradicción: los fotógrafos saben que las transparencias son veladuras. La fecha de *Tiene la noche un árbol* es importante: 1958. Ella debió leer tanto los primeros relatos de Arreola como los de Rulfo, *Confabulario* y *El llano en llamas* estaban ya publicados, y si bien no se revelaban todavía plenamente como obras maestras —cosa que hoy ya sabemos— del relato mexicano, sí estaban en boca de todos los escritores de la época. El libro de Dueñas parece estar a distancia de ambos modelos, con tonalidades comunes, pero no equivalentes.

La época, notablemente rica en obras excepcionales tenía además un aspecto de organismo en funcionamiento: las diferencias de estilos y temas unían más que separar y los protagonismos fueron de los libros más que de los autores. ¿Cuándo acaba ese periodo? Se puede situar el final con la publicación

de *La muerte de Artemio Cruz* (Fuentes, 1962) o de *Los recuerdos del porvenir* (Garro, 1963), novelas, o *La señal* (Arredondo, 1967), cuentos. El florecimiento del cuento mexicano significó, en un sentido, el final del aspecto épico de la narrativa de la Revolución y la apertura a la épica interior o antiépica de la introversión.

Lo más propio de la literatura de Guadalupe Dueñas no podía ser transformado en psicologismo ni en fantasía (como en *Una violeta de más* de Francisco Tario) o terror metafísico (como en *Aura* de Carlos Fuentes), sino que su condición mental es precisamente su razón de realidad. La propia contradicción de la vida, entre la educación religiosa que provoca la exacerbación de los deseos y sentimientos hasta volverlos sobre sí mismos, la convivencia de lo radiante con lo fúnebre y la necesidad de vivirla plenamente crea el dolor, provoca la deformidad de la belleza, la transformación del deseo en lujuria y de éste en sordidez… sin alzar la voz, sin romper prohibiciones. El deseo desea sus límites hasta que se vuelve su propia prohibición.

La preponderancia actual de la novela lleva casi siempre a preguntarse sobre las razones de que ciertas escritoras, como Guadalupe Dueñas, no la practicaran. Ya dije antes que en ella, como en Arredondo y Dávila, se está ante cuentistas puras. Voy a extenderme un poco sobre el asunto. Dueñas, cuando escribe cuentos muy breves, que no pasan de una cuartilla, y con una prosa muy concentrada e intensa, no escribe "poemas en prosa". Eso se debe en buena medida a que las sensaciones de su escritura requieren una anécdota, así sea mínima, para echar raíces, una anécdota que puede no tener contenido anecdótico, es decir, puede ser alusión pura. No se nos cuenta nada, pero lo que el texto dice ocurre en una his-

toria, en una duración, aunque no nos narre esa historia. Sus "anécdotas-anécdotas" son muy previsibles, al igual que su contexto, el asilo, la enfermedad, el desamor, la familia, y el lector las olvida fácilmente, nunca quieren ser ingeniosas o sorpresivas, en cambio, la sensación amarga, casi siempre triste, permanece en la memoria como una textura de la palabra.

Más allá del sentido del humor, hay una tristeza que surge de una alegría traicionada o pervertida, de allí lo amargo. La enfermedad, sea psíquica o física, funciona como encarnación, no como metáfora, del mal recibido (en general, en ellas, el mal siempre se recibe, no se da). Y al no tener una función metafórica evita el simbolismo. Por eso en sus cuentos hay fantasmas más que fantasías, pero no son cuentos de fantasmas, sino de sensaciones vividas y experimentadas por el cuerpo, noción —la de cuerpo— que incluye la reflexión y el sueño (es decir, pesadilla).

Hay una cierta velocidad, si no es que hasta una cierta prisa, en las narraciones, que impide su despliegue en novela. La intensidad a lo largo de muchas páginas sería insoportable y no le interesa dosificarla. Y también se debe a eso que sus tres libros, separados por periodos extensos de silencio, mantengan una unidad absoluta de tono, a la vez que muestran un desarrollo, si no temático, sí en la manera de vivir las sensaciones descritas antes.

El crecimiento, de la niñez y adolescencia a la edad adulta y a la vejez, es un ejemplo. Leonardo Martínez Carrizales entrevistó a Dueñas al final de su vida con la intención de escribir su biografía; lo recibió una vez, pero que ya no se realizaron las siguientes reuniones, pues ella se quería preparar para morir. Eso dio como fruto una entrevista, notable y esencial para conocer lo poco que se sabe de su autora. En 1991,

Dueñas había publicado su último libro, de sintomático título: *Antes del silencio*. A los setenta años, era y no era la joven que en los cincuenta deslumbró con sus narraciones, resultaba lógico que el bestiario propio de sus dos anteriores libros —sapos, ratas, piojos, gatos— empezará a ser desplazado por un bestiario interno: las enfermedades y la locura vislumbrada. Lo era porque conservaba una enorme frescura en su prosa, una intensa contención en los relatos, pero no lo era pues se aproximaba la muerte física, siempre eludida o trasformada en sus cuentos primeros.

Si bien no hay, creo, posibilidades de volver poemas sus cuentos, ella sí parece haber sido una lectura atenta de los poetas, y en especial los mexicanos, desde luego Gorostiza (el título de su primer libro, *Tiene la noche un árbol* está tomado de su poesía), y es evidente también la presencia de la muerte y el erotismo a la manera de López Velarde y de Alí Chumacero. A ella la rondó también esa inminencia del silencio, como a Rulfo. Imaginemos, sin embargo, la diferencia. Transformemos el extraordinario relato de *El Llano en llamas*, "No oyes ladrar los perros" en "No oyes maullar los gatos" para ver la diferencia. En su libro final el peso de la palabra "antes" es tremendo, tanto que en una escritora cuarenta años más joven, Carmen Boullosa, reaparece así, *Antes*, como título de una de sus mejores novelas.

Después el silencio es absoluto. Es precisamente esa particular manera de vivir el envejecimiento, el deterioro físico y la proximidad de la muerte (pues la muerte no se vive) lo que le da una personalidad propia.

¿Es ésta una cualidad propiamente femenina? Sí, sin duda. Y de la misma manera que la épica es distinta en el dorado villista que en su soldadera —aunque, como han dicho algu-

nos historiadores, ella, la soldadera, sea la que carga con el peso de la Revolución—, en Martín Luis Guzmán como en Nellie Campobello, narradora prodigiosa. La interiorización del relato en Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila e Inés Arredondo es distinta a la de Francisco Tario o Augusto Monterroso, contemporáneos suyos.

La muerte para Dueñas es silencio absoluto, no hay otro mundo, o si lo hay está aquí, en éste, y no es el de los muertos. La nueva sensibilidad del relato que ella anuncia en los años cincuenta, sigue siendo nueva porque no se asentó del todo. Hoy en día las escritoras son legión y sería imposible pensar en la literatura de la segunda mitad de siglo sin ellas, pero eso que aquí se ha entendido como sensibilidad femenina —absurdamente rechazada por algunas teóricas del feminismo— no ha conseguido incorporarse y obtener carta de naturaleza. Lo que se debe en parte a que la sensación de confinamiento que da origen a la experiencia ha cambiado. Por eso nos da la impresión que se trata de una sensibilidad envejecida. Es un error, pues está en los libros tan absolutamente nueva y fresca como hace cincuenta años.

Algunos críticos le han reprochado cierta monotonía en sus tres libros de relatos, sobre todo que haya optado por dejar sin "acabado" narraciones que son como diamantes en bruto. Creo que es un error. Si en Arredondo y en Dávila el engarce de joyero nos deslumbra, se debe a que es en ese troquelado cuando los relatos adquieren su mayor profundidad. En Dueñas no; es esa condición silvestre, casi salvaje, pero no exenta de artesanía, la que da mejor sabor y personalidad propia a sus textos. La ironía de algunos de ellos, la calidad de sus retratos literarios nos la muestra como una escritora conocedora de su oficio.

En los retratos reunidos en *Imaginaciones* podemos leer entre líneas, bajo esos ejercicios de admiración, un desencanto y una desconfianza en la literatura que la marca al rojo vivo. La sordidez de algunos de los cuentos, su condición fácilmente sicoanalizable proviene de esa terrible condición del hecho literario en algunos de los escritores de la época: no les basta la creación, es insuficiente. Es precisamente en esos retratos literarios, diferenciados del género ensayo, donde Dueñas deja patente su filiación lópezvelardiana. Al poeta de Jerez le pide que le deje ser su viuda. ¿No es ésa una *condición* de la literatura escrita por mujeres en esos años y por ese grupo? A la orfandad formulada por Rulfo se corresponde la viudez aquí esbozada.

* * *

Hubo en los sesenta y parte de los setenta, un cierto tremendismo y un tono de terror que, solicitado por la pantalla chica, refrescó la vena melodramática de la narrativa mexicana. Dramaturgos y guionistas como Hugo Argüelles le dieron un ribete necrológico al teatro, al cine y a la tele. *Doña Macabra*, por ejemplo. Tiene esa línea su origen en López Velarde. Los rotundos títulos *Los cuervos están de luto*, *La primavera de los escorpiones* y *Las pirañas aman en cuaresma* aportan a un bestiario simbólico. Que en esa transferencia se realizara una obra de evidente tono homosexual, como la de Argüelles, es una gran paradoja. La violencia de los relatos de Guadalupe Dueñas no es ajena a esa temática, la sensualidad inicial de sus cuentos termina traduciéndose en términos fúnebres. El pasaje del que la autora toma el título *Tiene la noche un árbol* —*Muerte sin fin* de Gorostiza— es crepuscular y lujoso,

el ámbar mineral frente a la podredumbre de la carne: mientras que el fruto en el árbol de Gorostiza es una cifra inmóvil del tiempo, en Dueñas es su paso palpable por la carne, y madura como el ahorcado en los cuadros de Goitia.

Sabemos, por algunas páginas que se conservan en el Centro Mexicano de Escritores, en donde estuvo como becaria, que Guadalupe Dueñas tuvo el proyecto de escribir una novela, pero esa duración de la narrativa extensa o demorada no se concretó, porque su sensibilidad no se prestaba a ella, pero también porque se habría vuelto, si no insoportable, sí insostenible en esa demora. Uno de sus más previsibles relatos, sobre las momias de Guanajuato, que sirvió de guión a un audiovisual sobre el "atractivo turístico" de esa ciudad del Bajío, nos muestra en su obviedad el camino del terror en sus relatos: la convivencia con la muerte, lo que hay de vivo en la muerte testificado en su proceso de putrefacción o, en este caso, de momificación. Los sentimientos también se pudren, por eso se somatizan y se materializan como fantasmas. Lo que Dueñas consigue es que no sean símbolos o simples anécdotas, como en las leyendas de pueblo, sino que conserven su condición de sensaciones físicas.

El caso de Amparo Dávila es un poco distinto. El surgimiento a fines de la década de los cincuenta y sobre todo durante los sesenta de muchas y muy buenas escritoras en México tuvo que ver con un elemento sociológico específico y extraño: si las mujeres artistas de la generación de la posrevolución habían hecho sus obras a partir de una actitud liberada por las circunstancias y habían asumido sus riesgos —de Nellie Campobello a Concha Urquiza, pasando por Antonieta Rivas Mercado, Nahui Ollin, Frida Kahlo y María Izquierdo—, la subsecuente asumió la fundación de un país

moderno —Margarita Michelena, Ana Mairena, María Elvira Bermúdez—, y cargó sobre sus hombros todas las angustias acumuladas que aquellas antecesoras habían dejado a un lado, apremiadas por tareas más urgentes.

Posteriormente autoras como Josefina Vicens, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, y sobre todo Amparo Dávila e Inés Arredondo se avocarían a la descripción de ese miedo derivado de la angustia. Muchas de ellas compartirían su vida o parte de ella con importantes escritores y artistas, y buscarían reivindicar esa aventura creativa en torno a la pareja y a la familia. Muchos de sus textos —y es notable que en general hagan un uso inspirado del cuento— tienen que ver con los fantasmas al interior de ese núcleo, en los espacios hogareños, sea la casa solariega o el departamento humilde, sea la infidelidad o el desamor de los hijos. Esa casa a la que se vuelve o de la que no se ha salido sirve de contexto emotivo, psicológico, ambiental y reflexivo. Y su horizonte más claro es la locura. Sería fácil, aunque no creo que literariamente productivo, hacer una especie de psicoanálisis colectivo de sus obras, pero vale la pena ver cómo toman cuerpo narrativamente sus fantasmas.

Para 1959, rebasados sus treinta años (había nacido en Pinos, Zacatecas, en 1928), Amparo Dávila debuta narrativamente con un libro de cuentos excepcional, *Tiempo destrozado*, de llamativo título y que sería muy bien recibido por la crítica. Antes había publicado un par de libros de poemas —*Salmos bajo la luna* y *Meditaciones a la orilla del sueño*— que habían pasado sin pena ni gloria. Si tuviéramos que clasificar temáticamente esos relatos, el calificativo que mejor les convendría sería el de terror. Cuentos de terror que describen la situación de asfixia y opresión como si fuera inherente

a la familia. El primer cuento del libro, "Fragmentos de un diario", describe los ejercicios de "aprendizaje del dolor" que hace un hombre triste. Esa expresión, aprendizaje del dolor, sería también una buena manera de describir el volumen de relatos.

La mujer en ellos tiene un horizonte de derrota, es a la vez niña y anciana, transforma todo en fantasía, espera más de la vida de lo que ella puede darle, pero nunca cae en el despeñadero melodramático tan típico de la narrativa mexicana, que hace depender la sensibilidad de la anécdota y no al revés. Incluso cuando los personajes son hombres, la sensibilidad narrativa y muchos de los elementos descriptivos son femeninos. Comprar un vestido, recibir un regalo, los sueños infantiles, los noviazgos y el matrimonio, las relaciones interpersonales están vistas con una sensibilidad a flor de piel. Al ser esa sensibilidad la que rige el devenir anecdótico, todos los relatos tienen algo de variaciones sobre un mismo tema, pero no se vuelven monótonos gracias a su intensidad. Al contrario develan una multiplicidad de matices de una misma experiencia. Quiero aclarar que no son las anécdotas las que se parecen, sino la manera de tratarlas.

Tienen algo de visiones o de intuición aterradora de lo desconocido, inevitablemente relacionado con la muerte. A veces encarnan en presencias del mal intuidas, como esa enfermera que trae siempre a las doce de la noche una medicina, pero que no se refleja en el espejo (cualidad de los vampiros) en un cuento llamado, "El espejo", o esos seres de pesadilla que igual pueden ser mascotas o niños deformes en "Moisés y Gaspar". Algunas veces no hay siquiera esa presencia sino su inminencia o su intuición, su posibilidad transformada en condición del ser. La corrupción inevitable de una

experiencia pura —una caricia, por ejemplo— en algo atroz, el surgimiento de lo demoniaco en algo que puede ser hermoso, pero que se pervierte (la estola en el armario de "La señorita Julia"). Esa experiencia, la de la perversión de lo bueno, está exenta de toda encarnación colectiva, es por necesidad absolutamente individual, y por eso no pretende —diría incluso que rechaza— cualquier encarnación mítica. Ésa es, por ejemplo, la gran diferencia entre los cuentos de Amparo Dávila, y un cuento como "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro, pues este último, más allá de compartir muchos elementos de la sensibilidad descrita, aspira a esa condición de mito. Otros cuentos, para mí mejores, de la propia Elena Garro consiguen, en cambio, esa condición de terror puro, no vinculado al tiempo —nuestro pasado prehispánico— ni a lo racial —la condición doble, oscura o traidora del indio— que ese relato tan antologado ha establecido.

De los campos revolucionarios y la calle se ha vuelto al interior del hogar. Ya se señaló que esto tiene su origen en los poemas y prosas de Ramón López Velarde, en el lado más secreto del escritor zacatecano —no hay que olvidar que Dávila es de Zacatecas y vivió mucho tiempo en San Luis Potosí, dos lugares lopezvelardianos—, ése que sexualiza los incensarios y los confesionarios, pero que también lo hace con las ambientes íntimos de la casa —de la tela ala de mosca que determina un clima, a la erótica ficha de dominó. La literatura mexicana había desarrollado en el relato algo de esto, en autores como Efrén Hernández, pero sobre todo con Juan José Arreola —seguramente Amparo Dávila devoró los libros del autor de *Confabulario*— y Francisco Tario. Sólo que para Dávila no había humor que matizara la angustia. Por eso sus relatos refieren rupturas de un orden idílico sin

previo aviso, sin desarrollo psicológico, como sí harían escritores de la siguiente generación, y sin otra razón que la sensibilidad exacerbada precisamente por lo idílico, aunque éste fuera el consabido lugar común o la monotonía de la rutina hogareña. En el centro de muchos de los relatos está la traición amorosa, como en "Música concreta", relato que da título a su segundo libro, publicado en 1961. Si se lo compara con el cuento "Señorita Julia" se puede pensar en la infidelidad como detonante de algo previo, de esa disposición a la locura que se puede ver en lo femenino.

Es muy importante que sus cuentos relaten no lo que lleva a esa condición de ruptura de lo cotidiano como paraíso, sino lo que sucede después. El quiebre no necesita explicación, sí en cambio lo que sucede después, pero aquí explicación no significa disección psicológica o justificación anecdótica —en *Música concreta* ni siquiera se sabe si la infidelidad fue real—, pero sí desarrollo narrativo. Esta manera de plantear el cuento implica siempre que la razón para el quiebre existe aunque no sea real, y que el mal se construye en la ruptura de la promesa. Muchas veces la pérdida de las condiciones idílicas de la niñez lleva a la tragedia.

LA *REVISTA MEXICANA DE LITERATURA*

¿En qué momento ocurrió la modernización de la literatura mexicana? Casi todos los críticos e historiadores de nuestras letras contestarían que en los sesentas. Fue en esos años cuando se renovaron los temas, los estilos, las inquietudes, se abandonó la esclerosis que un nacionalismo ramplón había provocado, dejando truncas las promesas formuladas por

la excepcional generación de Contemporáneos. Sin embargo, la década de los sesenta, con su ironía, su psicologismo, su ambición cosmopolita y existencialista, tuvo unas raíces evidentes en los cincuenta. Cito algunas, reconocidas como esenciales: la aparición de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Rulfo, como genial colofón de la vigorosa narrativa de la Revolución, y la sucesiva aparición de los libros de Arreola, como promesa de una literatura pura. No fueron los únicos, sobre todo en el terreno de la narrativa, a ellos hay que sumar a Revueltas, Rubín, Tario y varios otros que en esa década formularon propuestas heterodoxas y de alta calidad.

Así el florecimiento de las revistas literarias que habría en los sesenta también empezaría unos años antes: la *Revista Mexicana de Literatura*, piedra de toque de la generaciones llamadas de Medio Siglo, de La Casa del Lago o de la Ruptura, aparece por vez primera en septiembre-octubre de 1955 (fechas de portada) y su índice es un claro ejemplo de la renovación que se estaba gestando. Se abre con un extraordinario poema de Octavio Paz, "El cántaro roto", incluido después en *Ladera este*. El resto del índice no tiene desperdicio, si acaso sólo Carmen Rosenzweig, entonces escritora muy prometedora, no desarrolló posteriormente una obra importante, pero incluso su texto, "Deudos, he muerto", es una muestra de la nueva sensibilidad en ciernes. Pero antes de ocuparnos un poco más en detalle del índice, hablemos del directorio de la revista, con el que está en relación estrecha.

Como responsables aparecen Carlos Fuentes —entonces el autor de *Los días enmascarados* y todavía no de *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*— y Emmanuel Carballo —ya un crítico importante, pero todavía no el autor de *Protagonistas de la literatura mexicana*—, es decir, vista retros-

pectivamente, una pareja ideal para encargarse de una revista, arropados —además— por un notable (y recuérdese que son juicios fundados en la mirada actual) comité de colaboración: Antonio Alatorre, Carlos Blanco Aguinaga, Archibaldo Burns, Manuel Calvillo, Alí Chumacero, José Miguel García Ascot, José Luis Martínez, Marco Antonio Montes de Oca, Jorge Portilla, Juan Rulfo, Ramón Xirau. Cuatro de ellos —Blanco Aguinaga, García Ascot, Portilla y Xirau— publican en esta entrega. No colaboran los directores. Fuentes lo hará en el segundo, junto a otro de sus colaboradores, Alatorre.

No se trata, pues, de una revista para autopublicarse, sino para construir un discurso literario, por eso lo más significativo son las traducciones —de Malraux y de Merleau Ponty—, y los grandes nombres de nuestras letras —Paz en el primero, Reyes en el segundo— y los latinoamericanos —Borges, Bioy Casares, Cintio Vitier y el gran crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, que hasta hoy sigue siendo un autor de culto. Si la presencia de los franceses puede deberse a la influencia de esa cultura en México en esos años, la de argentinos, colombianos y cubanos muestra la mirada vinculadora de la lengua. Al final de la revista había una sección de comentarios sin firma —Talón de Aquiles— que sustentaban parte del filo polémico de la revista, hechos con ironía, en perpetua lucha contra la torpeza y el lugar común, y con mucha información del clima de época para los lectores retrospectivos, como nosotros.

No obstante, la comparación entre ambos números se impone. El segundo responde a una idea mucho más jerarquizada de la sociedad literaria. Un texto de Reyes y dos textos sobre él, implican —cierto— un justificado y admirativo homenaje, pero también una obediencia a la jerarquía literaria

del momento (Reyes era el hombre de letras más influyente en aquel momento y moriría poco después). En cambio, vale la pena destacar dos hechos notables: la distancia entre los escritores y los académicos no se había vuelto un abismo, y la presencia en la revista de Alatorre, Blanco Aguinaga, Xirau, Jorge Portilla, Emma Susana Speratti Piñero y —habría que agregar—, el ya mencionado, Gutiérrez Girardot, lo demuestra. Y esto es consecuencia de una idea de la crítica muy importante.

¿Refleja esta idea de la crítica la escritura de uno de los directores de la revista, Emmanuel Carballo? Creo que sí. Basta leer sus memorias para entender que se consideraba entonces un escritor, pero antes que vincularse a la academia lo hacía con el periodismo, es decir, buscaba una cercanía con un público lector y no la cofradía de los enterados. De hecho, a pesar de que muchos de los que allí escribieron después se volvieron figuras de la academia nunca perdieron, como ocurrió con generaciones siguientes, esa voluntad de compartir, leer y ser leídos. Ése es un detalle esencial: repasando los números de la revista —tanto la primera como la segunda época— resulta una publicación asombrosa, cada entrega tiene tres o cuatro cosas de primera línea, hitos literarios que después se han vuelto clásicos.

Si se tratara de detectar la tendencia implícita en sus sumarios, en ellos las letras francesas tuvieron una importancia decisiva (después cederían ese lugar a las anglosajonas, sobre todo en su vertiente americana). Véase, por ejemplo, la Antología de poesía francesa publicada en el número 9-10 (enero-abril de 1957), misma entrega en que se incluye nada más y nada menos que "El perseguidor" de Julio Cortázar. Diría incluso que localmente es la *Revista Mexicana de*

Literatura la que da la temperatura en México para la aparición, unos cuantos años después, del *boom*.

La *Revista* recogió, en cierta forma, a lo mejor de varias generaciones acumuladas y dio lugar a una nueva, muy propositiva, con una gran participación de la llamada segunda generación del exilio —García Ascot, Xirau, un muy joven José de la Colina y, muy importante por el papel que va tener en la segunda época, Tomás Segovia—. Otra tendencia importante es la atención prestada a literaturas, más que exóticas, lejanas, como la japonesa. A esto no es ajeno el interés de Octavio Paz, que por aquellos años publicó *Sendas de Oku*. Y un tercer elemento a destacar es la participación de mujeres, en especial del excepcional grupo de cuentistas ya descrito —Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila e Inés Arredondo—, que tuvo su antecedente en la revista *Rueca*.

Hasta el número 8 (noviembre-diciembre de 1956), los responsables de la revista, acompañados por el comité de colaboración, fueron los ya mencionados Fuentes y Carballo. En el 9-10 se suma a ellos Tomás Segovia y se forma un grupo de redactores —Arturo Cantú, José de la Colina, Homero Garza y Hugo Padilla (sorprendente, con los dos últimos, aunque fuera efímera, la participación de escritores regiomontanos que antecedería y anunciaría la llegada de Gabriel Zaid), mientras que permanece igual el grupo de colaboradores. Pero para el número siguiente desaparece la redacción. Todos estos cambios, frecuentes en toda revista, reflejan, entre otras cosas, la necesidad de profesionalización que requería. También es probable que el enorme trabajo que conlleva una publicación independiente (no sólo reunir colaboraciones y hacer la revista, sino conseguir el dinero y el patrocinio de diversas instancias) les pesara ya a Fuentes y Carballo.

El hecho es que el número 12 (julio-agosto de 1957) sería el último de esta primera época. La segunda tardaría un par de años en aparecer.

Habrían bastado esos doce números para volverla una publicación de referencia inevitable en la evolución de la literatura mexicana y en la formación de una generación, un gusto y un canon. Se puede decir que fue el último ejemplo de una revista a la usanza antigua, heredera de *Contemporáneos*, *Taller* y *El Hijo Pródigo*, y lo que vendría después tendría un aspecto un poco distinto. Hojear los números polvosos rescatados de librerías de viejo o leer los facsímiles que por iniciativa de José Luis Martínez publicó el FCE en los ochenta, nos muestra también el buen momento por el que pasaban las revistas literarias. En la *Revista Mexicana* colabora José Lezama Lima quien a la sazón editaba la mítica *Orígenes* (en los números 8 y 9-10 se anuncia la revista) y en Colombia se editaba *Mito* (que también se anuncia), las tres deudoras de otra revista histórica, la argentina *Sur*. La comunicación entre los países de habla hispana resultaba mucho más fluida entonces que ahora, más de cincuenta años después. Lo que ocurrió, debido al crecimiento demográfico exponencial de las siguientes décadas, provocó que lo minoritario se volviera grupuscular y se provocara un aislamiento, y su ocultamiento en la sombra ante deslumbramiento del *boom*. Es decir: la aspiración al gran público —el fenómeno de *Cien años de soledad* una década después— hizo que se perdiera el espacio ganado (propio) de lo literario (mismo que no es, ni puede ni debe ser, masivo). La segunda época de la revista acentúa su condición consciente de exigencia y se vincula de manera más obvia al surgimiento de una nueva sensibilidad, la de los sesenta.

LOS AÑOS SESENTA

En la década de los cincuenta, como vimos, la literatura mexicana alcanzó una gran altura: libros como *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Confabulario* de Juan José Arreola, *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad* y *El arco y la lira* de Octavio Paz, las novelas y cuentos de José Revueltas y Ramón Rubín, mantenían la promesa de una continuidad de la Narrativa de la Revolución. No es difícil conectar esa calidad alcanzada en la literatura con un desarrollo social provocado por la estabilidad de los regímenes "revolucionarios" emergidos del movimiento social de 1910, pero era también cierto que esa estabilidad traía exigencias democráticas, sociales y sindicales que esos mismos regímenes no estaban dispuestos a tolerar, y que el desarrollo de una clase media estable y en aumento mostraba curiosidad por lo que sucedía en otros países, en especial, en nuestro vecino del norte.

Los movimientos del magisterio y de los ferrocarrileros en el cambio de década influyeron en una actitud distinta en los jóvenes escritores que surgieron en aquellos años y la propuesta que diferenció a la generación de *Taller* de la de Contemporáneos —un interés por la política y el devenir social— fue tomando de verdad cuerpo dos décadas después, vinculado especialmente al desarrollo de editoriales, revistas y suplementos que aumentaron considerablemente, no sólo el abanico temático y estilístico, sino también la cantidad de los

lectores. Si podemos pensar en la actividad de Contemporáneos como una literatura endogámica, sustentada en un autoconsumo, y apoyada, si acaso, en una red subterránea entre los pocos lectores que había en otros países de habla española, y en los narradores realistas, que hablaban en nombre del pueblo como una literatura que había pasado a ser parte de la educación colectiva, pero sin arraigo real como práctica lectora, adquiriendo su carácter docente o didáctico antes de conseguir lectores verdaderos, a fines de los años cincuenta los escritores querían ser leídos no sólo por otros escritores, o por obligación escolar, sino por un público, fruto del azar y del deseo, anónimo e hipotéticamente en crecimiento infinito, lo que le otorgaría una libertad de crítica de la cual no habían gozado antes.

Debemos, sin embargo, matizar esta afirmación: los escritores de los años treinta y cuarenta, pero sobre todo los de los años cincuenta, realizaron una crítica consistente, profunda y muchas veces notablemente imaginativa en sus novelas, cuentos y poemas, en sus ensayos y en el ya pujante periodismo moderno. Los Contemporáneos o murieron relativamente jóvenes o dejaron a otros el lugar protagónico del escritor como conciencia crítica de su tiempo, a su vez los narradores con conciencia o sin ella hipotecaron su notable poder crítico en aras de una burocratización profesional (el caso más notable es tal vez el más importante: Martín Luis Guzmán) o pasaron a ser figuras marginales e iconoclastas, como Revueltas y Rubín.

La figura rectora de la década anterior, en medio de esa constante aparición de obras notables vanguardistas, fue Alfonso Reyes, que casi como en una precisa coincidencia con el calendario, murió en 1959, después de crear algunas de las

más notables instituciones culturales y académicas en México —el FCE, El Colegio de México—, de legarnos no sólo una literatura admirable sino también la idea y la figura clásica de lo que debía ser un escritor. Más que símbolo tutelar, árbitro del gusto y eje de una cultura, Reyes ocupaba el trono de un Olimpo literario nacional, en el momento en que surgía en las llanuras de su entorno los picapedreros que traerían la ruina de ese Partenón. Si bien escritores como Arreola y Rulfo le admiraban y se sentían deslumbrados por él, sus textos apuntaban totalmente en otra dirección, no se diga de los poetas más jóvenes que en los cincuenta se habían dado a conocer, como Jaime Sabines, Rosario Castellanos y Tomás Segovia.

La literatura mexicana, al contrario de lo que se podría suponer de la visión social que se tenía, no estableció la ruptura como elemento de continuidad, la "tradición de la ruptura" enunciada por Paz fue, desde su origen, más tradición que ruptura, aunque a él, influido por su admiración y lectura de las vanguardias, le habría gustado que fuera al revés e intentó encauzar su actividad y utilizar su prestigio en esa dirección en ese momento clave que fue la década de los sesenta. El regreso de Paz a México, primero con proyectos diversos en los sesenta, pero sobre todo en los años setenta, con la revista *Plural*, ocurrió cuando el lugar de Reyes como figura tutelar estaba vacante.

La desaparición física de Reyes también permitió algo que sin él habría ocurrido unos años antes, la preponderancia de los narradores en nuestra cultura. La polémica de los años treinta, ganada en la práctica por los nacionalistas, aunque perdida en la dimensión intelectual, no pudo sin embargo borrar del imaginario colectivo, fuera el de un público lector, fuera el de los políticos en el poder de turno, o incluso entre

los mismos escritores, que el poeta ocupaba un sitio preferencial en la pirámide literaria. Se le daba un lugar simbólico para así ignorarlo y no leerlo.

Como veremos más adelante esto coincidió, además, con el enorme protagonismo que tomó la narrativa en español en el mundo con el *boom*, cuya fecha de nacimiento se suele marcar en 1962, con la concesión del premio Biblioteca Breve a un joven novelista peruano, Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*. La relación de los narradores con el poder cambió. Los ejemplos de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa son un buen ejemplo.

Ese año se publicaría también la segunda novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. Fuentes fue nuestro más importante representante en el *boom*, algunos dicen que el único, aunque otros escritores anduvieron en esa órbita, como Vicente Leñero, que ganó el mismo premio que Vargas Llosa al año siguiente con *Los albañiles*. Fuentes se había dado a conocer unos años antes con un libro notable, *Los días enmascarados*, de cuentos y había emprendido la publicación de la *Revista Mexicana de Literatura* en 1955. En 1958 publica *La región más transparente*, novela que caracteriza un cambio de sensibilidad en el rol del escritor, en la manera de escribir y en los temas que trata. Su formación cosmopolita, hijo de diplomáticos, educado en el extranjero, con manejo notable de distintas lenguas, representará las ambiciones que ya Paz había tendido para nuestra literatura, pero que sólo había podido plasmar en su obra propia y en su actividad crítica fuera de México.

Fuentes, en cambio, sin dejar de estar fuera, estaba sumergido en la burbujeante literatura mexicana de la época. *Los días enmascarados* fue publicada por Juan José Arreola

en su magnífica colección Los Presentes. Fue el título inaugural y el origen del cambio de sensibilidad. Aunque en realidad el gran empuje vendría de la novela *La región más transparente*. En ella se cifra el gran cambio de escenario respecto a la Novela de la Revolución mexicana: ya no el campo o la ciudad de provincia, sino la urbe moderna, la Ciudad de México con toda su complejidad y la fascinación que despierta en sus habitantes. La ciudad significa no una ausencia de costumbres y rutinas, sino unas costumbres distintas de las de esa provincia que el desgaste de la novela revolucionaria había vuelto marco idílico, casi escenario pastoril en donde los campesinos trabajan de sol a sol sin sudar y ensuciarse, sin conflictos concretos, sólo abstracciones de una lucha de clases entendida en el sentido más simple. También representa un cambio de lenguaje, de sintaxis, de léxico, y sobre todo, la irrupción de elementos psicológicos al interior del comportamiento sociológico.

Fuentes hacía un gesto de despedida, no sin cierto contenido irónico, a Alfonso Reyes, con el título, y vuelve carne narrativa, entre otras, las reflexiones de Paz en *El laberinto de la soledad*. De una novela que miraba al pasado se pasa a una que mira al futuro y que consolida bajo su prosa, el sustento mítico que sostiene a la ciudad como construcción imaginaria. Fuentes tendrá siempre presente nuestro pasado precolombino, sus teogonías, en la construcción de su obra, *La edad del tiempo,* como él mismo la bautizó, e incluso lo simplificará en demasía para acomodarlo a su sentido narrativo. El mexicano, para ser moderno, requiere de ese tiempo mítico, más allá de la historia, que lo vuelve contemporáneo de todos los hombres. Se ha señalado en repetidas ocasiones que *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* tienen muy presente

a la narrativa de Estados Unidos, en especial a John Dos Passos y su *Manhattan Transfer*, así como Rulfo había tenido presente a Faulkner en sus dos libros. Las referencias de Fuentes son evidentes, aunque más amplias que las señaladas, y todas ellas encaminadas a crear una "tierra nuestra" (*Terra Nostra* llamó dos décadas después a su intento más ambicioso, a su suma total), no con el sentido de la propiedad del terrateniente o la posesión del político, sino con la del hombre arraigado en el mito. Esta posición, compartida a veces con Paz, trae una gran influencia en la literatura posterior.

Una de las grandes virtudes de Fuentes fue devolverle a la narrativa su capacidad crítica y su diversidad de registros. Otra vez hay una gama amplia de colores, nada se limita a ser blanco y negro, bueno y malo. Recupera la vocación de análisis político de *La sombra del Caudillo* y la vocación rebelde de Revueltas, quien unos años después publicaría *Los errores*, una extraordinaria novela urbana que, sin embargo, sufrió cierta desatención de la crítica y los lectores, por la sombra que proyectó sobre ella y otras obras narrativas el díptico de Fuentes. Sería una década después cuando otra novela inspirada por la Ciudad de México vendría brillar con una luz tan intensa como *La región más transparente, José Trigo* de Fernando del Paso.

Así la narrativa urbana, con una trilogía formada por *La región más transparente*, *Los albañiles* y *José Trigo* dejó de lado una pujante novela de las pequeñas urbes, regional pero no provinciana, que tuvo en ese mismo periodo el surgimiento de extraordinarios escritores opacados por el *boom*. La crítica, al no poder ubicarlos dentro del realismo mágico ni dentro de la novela urbana, no supo qué hacer con ellos. Con un análisis más sutil y con la necesidad de recrear cierto tono

proustiano, no tanto en el estilo sino en la psicología, Sergio Galindo y Jorge López Páez van a construir un imaginario narrativo sobre las ciudades de Veracruz y Xalapa.

Jorge López Páez nace en Huatusco, Veracruz en 1922. Su primer novela (antes había publicado una *nouvelle*, *Los mástiles*), sobre la infancia, *El solitario Atlántico* (1958) revela un fino narrador de atmósferas y psicologías familiares, que desarrollará después en narraciones más extensas y en cuentos de gran calidad, como *La costa* y *Los cerros azules*, también en novelas que describen el mundo artístico y de la farándula envejecida, desde una visión nostálgica a la vez que con una dura ironía. También ha hecho de la narrativa una indagación del mundo sentimental homosexual enfrentado a la hipocresía, el relato *Doña Herlinda y su hijo* se ha vuelto una obra de culto y fue llevada al cine por Jaime Humberto Hermosillo. Su obra, si bien elogiada por la crítica, no tuvo presencia pública sino hasta la década de los noventa. Y con ella vinieron los premios, el Villaurrutia en 1993 por *Los cerros azules*, el Mazatlán de Literatura en 2003 y en 2008 el Nacional de Ciencias y Artes.

¿Cómo caracterizar su narrativa? Lejana de las modas imperantes en la segunda mitad del siglo XX, se avoca a hacer de la narración una descripción íntima e interna de las vivencias de sus personajes, con algo de la morosidad de Proust y con una pisca de la voluntad de encarnación realista de los novelistas italianos de entreguerras, en ella, el amor y la amistad, la admiración y el rencor no se teorizan, se muestran en el devenir vital de los personajes, lejano de los experimentos estilísticos podemos hablar de él como un narrador clásico en la saga de Henry James.

Por su lado, Sergio Galindo, narrador con varios puntos de contacto con López Páez, y no sólo ser ambos veracruzanos, nace en Xalapa, Veracruz en 1926, en 1958 publica su breve novela *Polvos de arroz*, una narración perfecta, digna de figurar en la antología de la *nouvelle* en español, junto a *Aura* de Carlos Fuentes y *El apando* de José Revueltas. Largo monólogo que narra la vida de una mujer mayor solitaria que decide hacer una cita amorosa en los anuncios clasificados. Posteriormente publica *La justicia de enero*, dura novela que se podría calificar de negra en una época en que en México el género estaba totalmente ausente, situada en la zona fronteriza, lo que permite señalarla como un antecedente de la llamada narco-novela de los noventa. Su narrativa se desarrolló en la recreación de su región en novelas como *El bordo*, *La comparsa* y *Nudo*, hasta llegar a sus dos obras maestras *El hombre de los hongos* y *Otilia Rauda*, esta última una singular y fascinante "Madame Bovary" veracruzana. Es autor también de una notable novela sobre la Ciudad de México y el exilio español: *Los dos ángeles*. Galindo encuentra su tono más propio en el complejo tejido de caracteres psicológicos de la sociedad contemporánea, en la que deseos personales, deberes familiares y obligaciones sociales se mezclan en un equilibrio narrativo singular. Su narrativa influyó mucho en narradores posteriores, especialmente en otro escritor veracruzano, Luis Arturo Ramos. Hay que señalar que tuvo una gran importancia en la edición con su paso por la Editorial Veracruzana, donde se publicó a lo mejor de la literatura de los años sesenta.

Este tipo de novela, combinación de personajes y anécdota, de psicologías y convenciones sociales, tuvo también gran importancia en el contexto de la Ciudad de México con la obra

de Juan García Ponce, narrador y ensayista que aportó el registro del erotismo a la riqueza literaria de la época. Crítico de arte y de literatura, traductor y editor, García Ponce es una de las figuras proteicas que alimentará a la cultura mexicana de ideas, autores y propuestas estilísticas en las siguientes cuatro décadas. Su gran novela *Crónica de la intervención* se puede situar en la cauda demorada de *La región más transparente.*

La autonomía de los personajes respecto a su contexto en García Ponce es una curiosa innovación que le permite dotarlos de mentalidades anómalas, que rozan lo enfermizo, pero que se reivindican como parte de su albedrío. De allí su compleja mentalidad erótica, basada en el rol femenino y en la mirada, en textos como *El gato*, *Inmaculada o los placeres de la inocencia* o *De ánima,* veta subrayada en las últimas décadas de su vida. García Ponce renueva totalmente los modelos narrativos y su admiración por figuras como Henry Miller o Robert Musil, tan distintas entre sí, hace que también sus estructuras narrativas se diversifiquen. Retoma la estafeta de Fuentes y de Segovia en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1962 hasta su final; es además la cabeza visible de un grupo que irrumpe con gran calidad en la literatura y el arte mexicano, al cual se le ha llamado generación de La Casa del Lago y cuyos principales exponentes son, Inés Arredondo, Huberto Batis, Juan José Gurrola, Salvador Elizondo y José de la Colina.

La generación de La Casa del Lago tendrá para las siguientes décadas el funcionamiento que tuvo la de Contemporáneos para las anteriores: fundará las bases de una actitud del escritor y una función del arte en la sociedad, compleja e importante en el marco de desarrollo del país. No sólo diversificará los modelos y defenderá su espacio de libertad, sino que además la volverá custodia y reflejo de la diversidad.

LA IRRUPCIÓN NARRATIVA DE LO FEMENINO

Las líneas de desarrollo de la narrativa nacionalista en sus diferentes vertientes: Novela de la Revolución, indigenista, costumbrista, cristera, regionalista, que había ocupado casi todo el espacio narrativo, no se interrumpirá de golpe aunque podamos ver en el Rulfo de *Pedro Páramo,* su sepulturero. *La feria* de Arreola (1963), *Los recuerdos del porvenir* (Garro) *y Balún Canán* (Castellanos) mostrarán no sólo que su práctica seguía en pie, aportando obras de muy alta calidad. Elena Garro, antes de publicar *Los recuerdos del porvenir*, había dado a la imprenta dos libros esenciales, *La semana de colores* y *Un hogar sólido* y constituye con su novela uno de los más puros ejemplos del realismo mágico que antecedería por cuatro años a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, novela símbolo del *boom*.

Elena Garro representa la irrupción de lo fantástico, incluso lo fantasmagórico, en la narrativa realista: si aceptamos que *Pedro Páramo* es una novela de fantasmas, su heredera inmediata será ella, pero esos fantasmas más que de la tierra mítica de Comala surgirán de la introspección, con una marcada tendencia a plasmar una atmósfera femenina, como en los cuentos de Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo: atmósferas angustiadas y claustrofóbicas, en las que el sentimiento opresivo se encarna en objetos, lugares, espacios habitados fundamentalmente por mujeres.

Con antecedentes en la cuentística de Francisco Tario —que en 1968, publicará su obra maestra *Una violeta de más*— desarrollarán una veta fascinante, entre el delirio de la sumisión y la necesidad de libertad. Si la narrativa anterior se preocupaba por trazar el gran friso histórico, con caracte-

res épicos de la gesta humana, estas cuentistas prestarán atención a los más ínfimos detalles como depositarios del drama personal. Amparo Dávila construye relatos que pasan la frontera entre el cuento cotidiano, de estampa familiar y costumbrismo íntimo y el relato de terror, encarnando la presencia del imaginario femenino como una sombra fantasmal, de otro mundo en este mundo, de un mundo otro que permite entender el real al agregarle connotaciones de todo tipo, desde las psicológicas y religiosas hasta las clínicas.

En otra dirección al intimismo, Elena Garro suma una densidad temporal y una mezcla ambigua y enredada de connotaciones de clase —como muestra su relato ya clásico "La culpa es de los tlaxcaltecas"— a la vez que deja plasmada una condición persecutoria de ese imaginario, que se acentuará en sus obras futuras, como en *Andamos huyendo Lola* o *Testimonios sobre Mariana*. La controvertida personalidad de esta escritora y el contexto histórico, en especial, el conflicto estudiantil del 68, la aparta del medio cultural y la lleva a una especie de exilio elegido durante las dos siguientes décadas, privándola de un protagonismo literario que de otra manera habría ocupado.

Una de las virtudes que tiene *Recuerdos del porvenir* es sumar esa mirada femenina a la imagen que se tenía de la Revolución mexicana. Si bien una de las voces más notables de esa narrativa fue la de Nellie Campobello, sus brillantes cuentos expresan una mirada de mujer que no es lo mismo que una mirada femenina. Explico la diferencia: mientras que la primera vive y expresa una vivencia de mujer, lo que influye, sin duda, en la anécdota y dota de una mirada comprensiva a la violencia, en la segunda, hay más allá de una variación en la mirada anecdótica, una sintaxis distinta, la

primera permanece y reivindica cualitativamente su extremo realismo, mientras que la segunda lo deja atrás al considerarlo un lastre expresivo. Sus ficciones no sólo están teñidas de sensibilidad, sino que esa sensibilidad está expuesta, es como una herida sin cerrarse aún si no tiene, como si la hubo en Rosario Castellanos, una militancia feminista.

UN NUEVO ACENTO: ELENA PONIATOWSKA

En la literatura mexicana es una constante la búsqueda de un pasado más allá de la historia, simbolizado en lo precolombino. Para los americanos su historia anterior al descubrimiento es otra historia, ontológicamente otra, cosa que no pasa con las culturas europeas anteriores a Grecia, ni siquiera con la egipcia, sin duda la más cargada de connotaciones heterodoxas. Y es que esa historia otra no es tiempo sucesivo, no queda atrás sino que permanece como presencia. Por eso es un absurdo pensar en su sobrevivencia, porque eso —sobrevivir— es un asunto del tiempo sucesivo, lineal, occidental. Por eso también las grandes cosmogonías indígenas no pueden vivirse como mitos, en sentido estricto no pueden ser pasado y —en todo caso y de manera aterradora— son futuro. Los sociólogos y sicólogos han tratado de desenredar la madeja sin conseguirlo del todo: ese es el núcleo duro de las meditaciones sobre lo mexicano, de Caso y Ramos hasta Carlos Monsiváis y Roger Bartra, pasando desde luego por *El laberinto de la soledad*.

Por su parte el crítico de arte trata siempre (no puede ser de otra manera) de occidentalizar al arte precolombino. Hay que decir que en parte lo ha conseguido y que muchas

de las piezas escultóricas, que todavía en el siglo XIX transmitían una sensación de amenaza y peligro, hoy son contempladas en museos con la tranquilidad con que se puede ver una talla medieval o una escultura barroca. Hay en esto un proceso de comprensión y asimilación que no es despreciable, en el que esas formas que no responden a ningún canon comprensible son de todas maneras aceptadas como arte. Algo similar a lo que ocurrió a principios del siglo XX con el arte africano en la pintura de Picasso. Pero si quitamos esta asimilación, si restamos las explicaciones etnohistóricas —conocían el cero, eran grandes astrónomos, pero no conocían la rueda, etc.— y hasta la demagogia nacionalista es cierto que lo que llamamos precolombino sigue siendo un áspero misterio para un occidente que lo vive como una culpa.

Así sea la Piedra de Sol, la Coatlicue o el Chac Mol esas creaciones nos asombran más allá de su uso, sea este humano o divino, por que nos hablan de una sensibilidad distinta, irreductible a la nuestra. Y amenazante. La Piedra de sol es un calendario, como hay muchos en otras culturas, pero a la vez es único gracias a ese misterio, en el cual el tiempo encarna, y que la carne sea piedra no es ya poco decir. No es, aunque haya quien lo confunda, un mandala oriental, no es plano de laberinto alguno, no es un jeroglífico, trasunto volátil de una escritura que ellos —sean ellos quienes sean— no conocieron. Todo ese "pasado" no es sino eco del asombro que sintieron ante los otros españoles que llegaron, esa mirada (que nosotros no podremos repetir nunca) es la que los vuelve a ellos verdaderamente otros.

Esto es algo que nuestra pintura —en Orozco, incluso en Siqueiros— ha tratado de mostrar, que sobre todo nuestra literatura ha tratado de entender, y mejor en ficciones que en

ensayos. Es parte de esta vivencia tanto la narrativa de Revueltas como la de Rulfo, algunos poemas de Paz y de José Emilio Pacheco. Más allá de la extraordinaria calidad de algunos de esos textos lo que resulta evidente es el afán por situarlos en nuestro territorio —Occidente— y no en el suyo. Por eso, por ejemplo, la "Mariposa de obsidiana" de Paz tiene el funcionamiento de un teorema, admirable y fascinante, pero también con una autosuficiencia que provoca desconfianza. Es como el cráneo de cristal de roca, algo que estremece, pone la piel chinita, pero pertenece al siglo XVIII, es una manera de pensar nuestro ambiguo siglo de las luces. Ese cráneo tiene que ver más con la razón que con el misterio.

Mientras que el pensamiento se ha ocupado de trivializar este misterio al profundizarlo en pocos lugares se ha descrito con más tino la fuerza que esta sensación provoca que en la narrativa, y específicamente en la narrativa escrita por mujeres a partir de los años cincuentas. No soy proclive a la cuadrícula genérica dentro de la crítica literaria, pero la evidencia es abrumadora: Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo, Amparo Dávila y Elena Poniatowska —su primer libro, *Lilus Kikus*, es de 1954—, cada una a su manera plasmaron un mismo desasosiego ante la otredad. Esa otredad tiene varios elementos muy peculiares, uno de ellos, el que más nos interesa en estas notas, es su aparición en lo cotidiano, al revés de lo que ocurre en otras narraciones "masculinas", que emerge en un contexto mítico. Otro, íntimamente ligado al primero, es el carácter fantástico que adquiere dentro de esa cotidianidad. La piedra de toque de este asunto es un cuento que se ha vuelto obligado en las antologías, casi un manifiesto de ese desasosiego, y que sigue escondiendo parte de su secreto, por más que otras cosas se hayan vuelto

muy obvias, se trata de "La culpa es de los tlaxcaltecas" de Elena Garro. Desde el mismo título a la otredad sociológica —la pobreza— se suma la otredad mítica, pero ambas cristalizan en un hecho cotidiano. Tal vez la que mejor ha entendido esta condición es precisamente Elena Poniatowska, ya que su narrativa es un subrayado presente.

La filiación realista de su narrativa tiene que ver con esta obstinación en el presente, también —pienso— su enorme talento como periodista y cronista. Y también su ideología, ya que es difícil que esta obstinación se dé con un signo distinto al de la izquierda. Una de las cosas sintomáticas de esa visión femenina señalada antes es que está ligada también al cuento como forma, ya que aunque algunas de ellas practicaron la novela, cuando lo hicieron el misterio mencionado se vio desplazado por otras preocupaciones. Por ejemplo, en el caso de *Tinísima,* tal vez la obra más ambiciosa de Poniatowska, resulta que la trama de la novela se contamina con la trama de la realidad, se anulan ambas en su búsqueda de una verdad moral.

La noche de Tlatelolco

El libro-reportaje que Elena Poniatowska hace sobre el movimiento estudiantil de 1968 en México es un texto excepcional, es a la vez extraordinario periodismo y notable literatura. Mural polifónico era difícil encontrar el tono para hacerlo, ya que el español no contaba con la ductilidad del inglés, en libros como *Miami y el cerco de Chicago* de Norman Mailer dentro de la narrativa ni del juego de voces de La tierra baldía en el terreno de la poesía, cincuenta años antes. La

colectividad como voz narrativa representa muchos peligros, entre otros y no el menor, la usurpación de ese nosotros por un yo disimulado, que vuelve la mezcla de voces tendenciosa. Es evidente que la autora tiene un punto de vista y que la selección de los fragmentos no es neutra ni desinteresada, pero también es obvio que no pervierte el sentido de esa colectividad, que se refleja igual en los estudiantes que en los soldados, en los miembros del comité de huelga como en los discursos de los políticos.

Es como si el *zapping* que los controles remotos han provocado en el teleespectador tuviera un sentido instintivo y se cambiara de canal con un discurso incorporado, con una línea, y que la técnica del collage respondiera a la necesidad interna de un fenómeno así para expresarse: la plaza como olla podrida, la prensa como caldo de cultivo, el discurso como combustible. Libros como *La noche*, al proponer ese nosotros que no tiene yo definido, resultan la negación de la novela, por lo menos en el sentido tradicional del género. Pero justamente una de las virtudes de Poniatowska es la velocidad de su trazo en la creación de personajes en corto, propia de gran cuentista. Le bastan un par de líneas para retratar una sicología, darle personalidad a un nombre y entidad corpórea a una voz.

El reportero, como la forma más pura del periodista, es ante todo escucha, oye entre los murmullos, entre la aglomeración de voces, distingue en ese caos lo que tiene sentido y ordena al mundo de nuevo. Es el género urbano por excelencia. Esa capacidad de escucha es ante todo un don lingüístico. Por ejemplo, imaginen ustedes una adaptación radiofónica de *La noche*. Nada hay más tentador que devolverle ese contenido verbal a la escritura, pero ¿es posible? Sí, supongo que sí,

pero también entiendo que la dificultad es máxima, porque la grafía se ha vuelto condensación de lo escuchado, o de lo leído al pasar —que es una manera de oír— en el *maremagnum* de notas de prensa, declaraciones, discursos, proclamas, panfletos, etc. Es una manera también de detener el tiempo, de insistir en el presente señalado líneas arriba, y evitar al impedir el futuro también la muerte. En *La noche* todos están vivos, hasta los muertos. Y no me extraña el éxito del libro, por encima de los sesudos análisis y los testimonios personales sobre el 68, porque al conservar dentro del nosotros la condición de personas de esas voces evita que se pierda su contenido civil.

Después de *La noche* ha habido varios, muchos, libros que han adoptado esa técnica, incluso algunos de la propia autora, pero sin el éxito del primero, por una razón muy simple, en él hay algo de improviso, no podía ser un libro planeado, por lo tanto no podía repetirse la receta tal cual, no se podía volver técnica. Ejemplo de buen periodismo para un estudiante, después debía olvidarlo. Pero también debía olvidarlo el escritor, y en su obra posterior Poniatowska no insistió mucho en crear, a partir de *La noche*, un estilo. Hay algunas propiedades evidentes: su ya mencionado oído, su transparencia —no siempre su sencillez—, su ductilidad (presente sobre todo en su periodismo, en sus crónicas, retratos y entrevistas). También son evidentes sus problemas: como una buena parte de la literatura con toma de posición incurre en un tono didáctico, se nos presenta como un muestrario de buenas intenciones, ingenuidades populistas y —sobre todo— ausencia de profundidad en su discurso. ¿Cómo evita esto Poniatowska en sus mejores libros? Mi hipótesis es que se impone a sus propios prejuicios, a un cierto miserabilismo que raya en la demagogia. Por ejemplo, el extraordinario relato "Las pache-

cas" de *Tlapalería* (todo el libro es notable: una de las mejores recopilaciones de cuentos de la última década), en donde narra la vida en una granja de rehabilitación de una muchacha proletaria, en donde el lirismo evita la ramplonería y supera el elemento testimonial. Es precisamente ese lirismo el que se impone con mayor fuerza en sus textos breves y no en sus novelas. Ni en *Hasta no verte Jesús mío* ni en *Tinísima* puede sostener a lo largo de la trama la misma intensidad que tiene el mencionado ejemplo de "Las Pachecas". Aunque resulte un tanto primaria la deducción, esto se debe a que esa sensibilidad femenina no se da en un discurso continuo sino en su fragmentación, depende de su descentramiento, de su porosidad, de un estado alterado que no puede ser permanente.

Esto se da por ejemplo en algunos relatos de Elena Garro, y cuando se lo quiere extender al continuo de la novela, en *Testimonios sobe Mariana* o en *Andamos huyendo Lola*, o bien estalla en su dispersión narrativa (el último libro mencionado) o adquiere algo de documento clínico (el primero). Lo cotidiano como agente revelador del misterio orilla a los personajes —niños, mujeres, desprotegidos, pobres— a una frontera con el terror escondido tras esa cotidianidad. La escritura entonces es siempre conjuro en sus dos sentidos, el de evitar la desgracia y el de darle cita. El pensamiento femenino, si se me permite esta vaguedad, poco tiene que ver con el pensamiento débil, pero ambas cosas apuntan a una manera distinta de pensar el presente y —más importante— a una negación de la omnipotencia de la mecánica lógica de Occidente. Por ejemplo, si aceptamos el sexismo implícito en la lengua, el uso de esta para revertirlo provoca chispas —en ocasiones verdaderas hogueras— en el terreno léxico y sintáctico de esa lengua. Precisamente lo contrario de

esa torpe corrección política del ellos y ellas. Porque si ellas no hablan igual tampoco escuchan igual, ni viven. Esa Y que supuestamente reúne a los géneros en realidad es un abismo de enormes proporciones. Se pensará que estoy insistiendo en dicotomías superadas, así sea porque al formularse en el discurso se volvieron ridículas, pero lo que pretendo es argumentar a favor de esa condición receptiva del fragmento de una alteridad irreductible a un simple juego de oposiciones formales o verbales (él/ella). Es en uno de sus sentidos que el pensamiento débil no es el pensamiento del débil sino del que no busca imponerse, en otro claro que es el del sojuzgado, y en ese segundo sentido es inevitable que aspire a volverse pensamiento fuerte, perdiendo su alteridad en el camino.

Este pensamiento, sin embargo, permanece latente bajo el discurso y puede emerger en cualquier momento para desarbolar al dogma, por ejemplo, eso fue lo que ocurrió según algunos historiadores, con la brujería en el lapso que va de la Primera Cruzada en la Edad Media a los albores del Renacimiento. Y en un terreno microhistórico, diría que es lo que ocurrió con ese grupo de escritoras mencionado líneas arriba, y que puede ser bien apreciado en la obra de Elena Poniatowska: emergió una capacidad de mirar la injusticia que no era sociológica, de mirar el sexismo que no era psicológica, de vivir lo religioso que no fuera dogmático (fuimos los críticos los que después lo revestimos de esos discursos). Una manera extrema de eso fue la supervivencia de una imaginería sincrética de lo que creíamos anterior a la llegada de los españoles, es decir no occidental.

LA INFANCIA COMO CONDICIÓN DEL MISTERIO

Una de las constantes que la narrativa escrita por mujeres tiene es la prolongación de una sensibilidad infantil en la madurez de la mujer. Ocurre, mucho, en Elena Garro, menos, pero también ocurre, en Arredondo y Amparo Dávila, y es evidente en el caso de Elena Poniatowska. En el espléndido retrato que hace de Nahui Ollin refiere que la hija del general Mondragón asiste de niña al desfile militar en que conoce —lo ve al frente de los cadetes— a Manuel Rodríguez Lozano, y como si fuera un muñeco, le pide a su padre que se lo regale. Conocemos el destino trágico que tuvo el matrimonio de Nahui y Manuel, y la pesadilla no la abandonó a ella nunca, hasta su muerte. Las relaciones de las mujeres de Poniatowska con los hombres —de Quiela (Angelina Bellof) a Tina (Modoti)— están teñidas de arrebatos infantiles, que se manifiestan a veces en caprichos anecdóticos, pero más (y mejor) en expresiones, en lenguaje, en ritmos de las frases. ¿Por qué esta constante? No es difícil encontrar una razón inmediata: en esa sobrevivencia se encuentra un antídoto, primero contra el dolor que suele desprenderse del nacimiento al deseo en la adolescencia, y después de la tristeza que provoca el abandono de la belleza de la juventud.

Desde *Lilus Kikus*, a sus veinte, Elena formula la certeza de que ese lenguaje —esa sensibilidad— de la niña a punto de dejar de serlo, es legítimo siempre, más verdadero que el otro lenguaje, sea el de los mayores, el de los hombres, el del afuera. Y además expresa mejor el deseo, lo arrebatado de ese deseo sin límites ni sociales ni morales. Todo se le perdona a ese estado de gracia que llamamos belleza. Es obvio que Elena Poniatowska no cree en esto racionalmente, lo formula en el

terreno de la creación, y lo hace con singular tino, que le permite mostrar de manera muy intensa la crueldad del mundo y —es una buena veta para reflexionar— sobre todo el mundo adulto femenino, en donde la otra —como en la conocida película de Gavaldón con ese título— es siempre una amenaza.

Una edad sin tiempo, un permanente presente. No se trata de esa intención, común a hombres y mujeres, en que se hace de la infancia un paraíso perdido, porque la infancia de las que ellas hablan está llena de angustias y amenazas, no es precisamente un paraíso, y más que un estado perdido es algo que nunca se tuvo plenamente, que sólo se intuyó como posibilidad.

La condición de fragilidad propia de esa edad sin tiempo se extiende de los personajes a su manera de hablar y comportarse, se vincula a una lógica primaria de pecado y castigo. Así, por ejemplo, ciertas cosas que Poniatowska destaca de sus *Siete cabritas*, después aparecen en algunos de sus relatos, en especial en *Tlapalería*, pero al dejar de ser rasgos descriptivos de heroínas reales e históricas, y reflejarse en seres comunes y corrientes, ganan en profundidad. Ya no son rasgos de rebeldía y provocación, sino necesidades interiores de esos personajes. *Tlapalería* cierra un círculo imaginario pero afirma también la coherencia y calidad de una obra no siempre del mismo nivel. Lo sorprendente de este libro es la frescura juvenil que conserva, su tono de una inspiración más frecuente en un primer libro que en un volumen de plena madurez.

Podría verse en esta persistencia del impulso de escribir tanto una consecuencia de esa búsqueda señalada líneas arriba —el presente permanente (que no eterno) como una razón para ella.

POESÍA EN MOVIMIENTO

La lírica mexicana a lo largo de los años sesenta se va entretejiendo con la prosa y el ensayo, creando un tejido firme para nuestra literatura. Si la narrativa tiene en los años cincuenta la huella de libros claves como *Libertad bajo palabra*, *Horal* y *Diario semanario en prosa* de Jaime Sabines, *Fuego de pobres* de Rubén Bonifaz Nuño, y ya algunos poetas que se volverán muy importantes en la década siguiente, como Tomás Segovia y Marco Antonio Montes de Oca publican sus primeros libros, se dará en esa época, al doblar la década, un cambio notable de sensibilidad fuerte, que caracterizará la conocida e influyente antología *Poesía en movimiento*, fruto de la labor de Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, pero en la que se sabe que tuvo un papel muy importante y dominante el primero, no sólo por su brillante prólogo sino por su concepción de la antología y la manera en que influyó en los autores y poemas seleccionados. La historia de esta antología cuenta con un documento histórico extraordinario como fuente: *Cartas Cruzadas*.

Bastaría comparar una antología de la poesía mexicana como la que realiza Antonio Castro Leal en el año 1958, con *Poesía en movimiento* para constatar el cambio de sensibilidad; los poetas ligados a una idea decimonónica de la poesía prácticamente desparecen de ella y, proveniente de la admiración por las vanguardias, se busca en la huella de Rimbaud: ser absolu-

tamente moderno. Lo curioso es que el que coincide con esa actitud en su poesía es precisamente Paz, el mayor de los poetas que se encargan de la antología, mientras que Chumacero es un poeta mucho más tradicional y Pacheco representa, a la vez, un cierto pesimismo y una desconfianza, si bien admirativa, a las vanguardias. No por nada realiza por esos años una refrescante lectura del Modernismo en su antología *El modernismo*. Tal vez, el más joven, Homero Aridjis, fuera el que en su escritura mejor entendió la actitud de Paz. Sin embargo, el verdadero poeta símbolo de esa *Poesía en movimiento* debió ser Marco Antonio Montes de Oca.

Montes de Oca había pasado por un breve y fallido movimiento de vanguardia que tuvo como nombre el poeticismo y que se adelantó en unos años a los movimientos de El techo de la ballena (Venezuela) y al nadaísmo (Colombia), con los cuales, más que afinidades estéticas, tenía un impulso común. En las reseñas de los libros de este poeta, muy abundantes por cierto, se decía que el autor se había acabado las metáforas, pues su escritura se caracterizaba por un flujo constante y abrumador, si no bien de metáforas en sentido estricto, sí de imágenes. A la parquedad y aparente clasicismo de la poesía del primer medio siglo, los poetas parecían quererse acabar el lenguaje, como un nuevo Modernismo marcado por la imaginería de la vanguardia y algunos elementos de contexto, como el compromiso político —sobre todo en el grupo de La espiga amotinada— o el de la contracultura *beat* americana —Sergio Mondragón y los poetas ligados a la revista *El Corno Emplumado*.

Octavio Paz, que planeaba ya su regreso a México, pleno de ideas y propuestas, el caldo de cultivo de la época le parecía no sólo interesante, sino idóneo para dirigir el sentido de la poesía hacia esa condición de modernidad que echaba

en falta en nuestras letras. No le atraían ni la prudencia ni el decoro, ni el canto en voz baja ni el tono menor, supo ver en López Velarde una imaginería prodigiosa y en los Contemporáneos una luz crepuscular que, sin embargo, brillaba intensamente. Rechazaba abiertamente los nacionalismos imperantes en los años treinta y cuarenta, y ya en los cincuenta, en su participación en Poesía en voz alta, había buscado encauzar el aliento lúdico hacia el color y la luz, la fiesta y la densidad existencial. En el mismo título de la antología, la palabra movimiento pesa más que el término poesía: y además, como se explica en el prólogo y en la idea de invertir el sentido cronológico de la selección, ese movimiento no es la descripción de un impulso ya cumplido sino del movimiento en su movimiento mismo.

Se ha querido comparar *Poesía en movimiento* con la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta, pero si bien ambas comparten una vocación de militancia y manifiesto, esta última es claramente el resultado de una visión generacional, y en la de Paz hay la mirada muy personal de un poeta mayor, no sólo en edad, sino que ya se ha constituido en el referente imprescindible por su obra y por el rol que juega en nuestra cultura, mientras que la participación de los otros tres antólogos si bien matiza un poco lo hecho, cumple en realidad una función legitimadora de la visión de Paz.

Al revisar nuestra tradición, los Contemporáneos quieren darle sentido histórico —del literario estaban muy seguros— a su propia poesía, mientras que *Poesía en movimiento* es mucho más radical: quiere hacer que ese movimiento se cumpla en el futuro, pero también en el pasado.

Como es natural el acierto es mayor cuando se tiene más distancia: la selección del último apartado es francamente

fallida, y a pesar de eso cumplió con una función canónica, instaurando una nómina generacional que tardó décadas en mostrar su pobreza. Como dato sintomático: el movimiento se paralizó. Mientras que la propuesta de Contemporáneos ha sido actualizada en cada antólogo que asume el trazo de un mapa lírico, *Poesía en movimiento* no ha sido actualizada, a pesar de que ha habido una enorme cantidad de antologías que lo han intentado.

Paralela a esa nueva sensibilidad de los escritores, había también una manera nueva también de leer la poesía, que es la que caracteriza la *Antología de la poesía mexicana del siglo XX* de Carlos Monsiváis, mucho más ecléctica, o la que hizo Gabriel Zaid en *Ómnibus de poesía mexicana*. Ni en una ni en otra, el gusto y la lectura se condicionaban por una posición programática, como en la de Paz, sino que mostraban lo moderno en ese gusto, eligiendo en función de referentes populares (Monsiváis) o formales (Zaid).

Es curioso que, si bien Monsiváis, aspira en su crítica de la poesía a obtener un lugar de privilegio en ese rubro, subraya siempre el lado narrativo de su estilo, es un crítico que en la poesía ve siempre la prosa, aunque la vea brillantemente, y eso hace que sus juicios estén siempre lastrados por una visión sociológica. Paz, un autor mucho más sensible a la parte creativa, quien basa ese movimiento que promociona en su antología en una concepción de autor. En el caso de Zaid, en cambio, el autor, como autoridad del texto, casi desaparece y pasa a ser el gusto quien rige la lectura.

Por eso autores como Marco Antonio Montes de Oca, con una personalidad estilística muy fuerte, son los que mejor representan ese movimiento de la poesía, que al congelarse en la enunciación misma —la antología— rápidamente envejece.

El caso de José Carlos Becerra, poeta más joven que Montes de Oca, pero con cierta impronta estilística común, no envejeció de la misma manera, en parte, debido a la tragedia de su temprana muerte. Así no sufrió ni el desgaste del tiempo ni el de la repetición, lo que sí afectó mucho a otros de los poetas claves de *Poesía en movimiento*, como Homero Aridjis o que simplemente se salieron del canon en años posteriores (el grupo de La espiga amotinada como claro ejemplo).

Los poetas que consiguieron comulgar con la sensibilidad colectiva, menos intelectual y más cercana a la idea popular de poesía, incluso con ribetes de cultura muy sofisticada en medio de sus desgarramientos sentimentales, consiguieron, en cambio, el favor del público. Es el caso de Jaime Sabines en los setenta y ochenta, y de José Emilio Pacheco desde hace treinta años. A pesar de ello la poesía nacida en aquellos años sesenta, estuvo teñida de una cierta superficialidad festiva que el 68 vino a dejar desnuda. De allí la importancia de los libros de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en los años setenta, como la otra cara de la moneda.

Uno de los rasgos que aquejó a la lírica de esa generación fue "el síndrome del poeta niño". La figura mítica de Rimbaud ha marcado profundamente al género, y en especial en México, donde se le ha vinculado casi inevitablemente con su condición juvenil. Y los primeros libros pasaron de ser iniciaciones a encarnar realidades, más hipotéticas que reales. Pacheco, Becerra, Aridjis y Zaid fueron poetas precoces y la muerte lamentable del segundo, cuando aún no cumplía los treinta años, contribuyó a ese síndrome, que estaba ya presente en la generación de Contemporáneos, aunque no encarnado y vivido de una manera tan arquetípica. Eso coincide también con la fiesta metafórica que representaron.

Pacheco fue desde el principio reacio a ese carnaval, le despertaba desconfianza. Y la actitud del poeta joven influyó en la del mayor: Lizalde.

Por su lado, Homero Aridjis creó un flujo lírico que se transformó, con todo los riesgos que implica, en una inercia de lo poético. No se puede negar el brillo de libros como *La tumba de Philidor*, *Ajedrez Navegaciones* y *Mirándola dormir*, mismo flujo que proviene de *Ruina de la infame Babilonia* de Montes de Oca. Pero esa escritura se fue con el tiempo vaciando de contenido y quedando como escenografía. La impronta del poeta niño, del Adán nombrando las cosas, que Aridjis tomó de *El arco y la lira*, se ha mantenido hasta hoy. Aridjis tiene lectores, extendió sus intereses genéricos al teatro, y a la narrativa con relativo éxito, pero perdió la atención de la crítica y entre los nuevos escritores de las futuras décadas se volvió paradigma de malversación poética, de lugar común lírico (basta recordar las parodias que Alfonso D'Aquino publicó en la revista *Caos* bajo el título "En el reino de Homero").

El tono instaurado por Pacheco empezó a ganar espacio entre los lectores del pos 68, conservando la atención de la crítica y los otros escritores. No obstante, su pesimismo fue pronto rebasado por la realidad y sus poemas empezaron a tener cierto tono plañidero que él mismo corrigió en la siguiente década, con un libro de sorprendente equilibrio formal y conceptual, *Islas a la deriva*. Si Aridjis fue víctima de su figura de poeta adánico, Pacheco lo fue de su insistente humildad y tono menor. Ambos caminos parecían errados para una lírica que había perdido la confianza en su sociedad (cuando lo que solía ocurrir es que la sociedad perdía la confianza en sus poetas).

Una extraña síntesis entre ellos fue la poesía de Gabriel Zaid, importante crítico literario en aquellos años y figura destacada de la cultura y la política en las décadas siguientes con títulos polémicos, como *El progreso improductivo* y *Los demasiados libros*. La poesía de Zaid, originario de Monterrey, conjuga un rigor formal notable, una voluntad de experimentación radical en sus primeros libros, y una gran transparencia y brillantez visual. A diferencia de Pacheco y Aridjis, es autor de una obra poética breve, muy ceñida —reunida en el volumen *Cuestionario*— y que en las tres últimas décadas prácticamente no ha crecido. No deja de ser llamativo que su escritura poética, a pesar de ser leída y releída, no haya creado una línea de desarrollo, no ha echado raíces en la tradición mexicana. Por ejemplo, el aliento vanguardista de la "Fábula de X y Z", evidente homenaje al Gerardo Diego ultraísta, sigue siendo hoy, cincuenta años después de escrito, un poema de avanzada en su búsqueda formal y en su aliento experimental.

Zaid hizo a finales de los sesenta —se publicó en 1969— una antología notable, que debió marcar el gusto de los lectores, con una visión distinta tanto a la de *Poesía en movimiento*, como a la de *La poesía mexicana moderna*, de Carlos Monsiváis. Su diferencia no sólo residía en mezclar la poesía culta con la popular, sino que reivindicaba una idea del gusto —y de la libertad de gusto— del lector. Proponía juzgar los textos como textos, con independencia de su autor e incluso de su contexto. El propio Zaid sería el primero en formular diez años después un diagnóstico de lo que llamaremos una dispersión multitudinaria en la lírica mexicana en su libro *Asamblea de poetas jóvenes de México*, del que nos ocuparemos más adelante.

Zaid fue de los poetas surgidos en esa época, el que mejor comprendió tanto la necesidad como los peligros de una poesía llamativa y brillante. Más aún cuando el mundo crepuscular, que parecía característico de nuestra tradición, se volvía más insuficiente e insostenible. Fue la época en que se le dio el lugar central a la obra de Ramón López Velarde, tanto a través de los estudios académicos, como el de W. Allen Phillips, como de trabajos divulgatorios —el excepcional *Calendario* de López Velarde debido a Alí Chumacero, y sobre todo el ensayo de Octavio Paz incluido en *Cuadrivio*.

Poeta en el que la inspiración se daba gracias al oficio, Zaid transformó, en una sorprendente metamorfosis, la brillantez en desencanto, dio paso así a que en los años setenta Eduardo Lizalde, que sobrevoló la década de los sesenta con un sólo libro publicado, *Cada cosa es babel*, apareciera con un pesimismo de mayor calado.

LA VOCACIÓN ALUCINADA

Fue también en esa década cuando la influencia preponderante de la literatura francesa en México empezó a ceder terreno, sobre todo a través de la presencia de algunos de los escritores *beat* en México, y de la canción contemporánea, en especial el *rock and roll*. Frente a revistas más o menos convencionales, aunque de gran calidad, como la *Revista Mexicana de Literatura* o *Diálogos*, las publicaciones dirigidas por escritores más jóvenes —Huberto Batis, *Cuadernos del Viento*, y Margaret Randall y Sergio Mondragón, *El Corno Emplumado*— dieron entrada a la cultura de la rebeldía que anunciaba el 68, acompañada por el consumo y reivindicación de las drogas

menos convencionales, no sólo la marihuana, sino los hongos y la entonces novedosa dietilamida de ácido lisérgico (LSD), cuyo consumo envolvió, además, la mayoría de las veces en esoterismos teñidos de chamanismo oriental o precolombino.

La cultura *beat* entró entonces entre nosotros, con el ímpetu de una poesía alejada, tanto de los claustros universitarios como de los círculos culturales tradicionales, en busca de una comunicación inmediata con el público. Si bien, en los Estados Unidos, Allen Ginsberg y compañía pronto encontraron ese contacto gracias a su vinculación con la música *folk* y *rock,* en México los poetas permanecieron en un cierto aislamiento que ni siquiera el movimiento estudiantil del 68 vendría a romper. Dos poetas representan lo que ocurrió, Juan Martínez y Sergio Mondragón. El primero, dueño de un tono fuerte en su verso, publica un par de libros para después prácticamente abandonar la literatura, al menos la escrita, y adquirió la condición de escritor maldito, leído por los jóvenes y con una gran influencia entre los poetas fronterizos (vivió los últimos años de su vida en Tijuana). Por su lado, Mondragón se acercó al pensamiento oriental y se volvió un importante divulgador del budismo en México. Su obra fue con el tiempo, y sin la premura de otros autores de su generación, un referente.

El lugar de esa escritura, en cierta forma más marginal que heterodoxa, representa bien el proceso de decantamiento de la propuesta de *Poesía en movimiento*. Juan Martínez no fue incluido en ella mientras que Mondragón sí, pero no tuvo ese salto a la fama que tuvieron Zaid, Pacheco, Becerra y Aridjis. Tampoco tuvo el proceso de disolución como tendencia que tuvieron los poetas de La espiga amotinada —Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley, Jaime Labastida y Óscar Oliva (Eraclio

Zepeda, el quinto integrante de La espiga obtuvo fama como narrador).

El desencanto mencionado líneas arriba tuvo su mejor expresión literaria en la poesía de Francisco Cervantes, escritor que promovió y divulgó la literatura portuguesa en México, casi como una nueva patria no sujeta a las inclemencias del tiempo y el contexto, especie de Arcadia en la lejanía, más un tono fantasmal que una realidad concreta, y que tomó forma en su lírica reunida bajo el sintomático y expresivo título de *Cantado para nadie*. En una tradición en que los poetas se solían ligar a la academia o la política como un paraguas protector, Cervantes representa el poeta como paria, no sin connotaciones simbólicas de una marginalidad poco frecuente entre nosotros, y eso provocó que fuera leído a veces con más atención fuera del país, por ejemplo en Colombia.

Así el desarrollo futuro de la primera sección de *Poesía en movimiento*, la de los más jóvenes, que va de Aridjis, 1940 a Thelma Nava 1931, es decir, la de la generación nacida en los años treinta, fue muy distinto de lo que en la antología se podía haber previsto. Su situación ante el gusto del lector y la tradición aún no acaba de definirse. Y podemos señalar, además, que en ese "reacomodo posible" da principio la zozobra del canon implícito que quiso imponer la selección.

Uno de los mejores ejemplos es el hecho de que uno de los poetas que, si se ve con profundidad, más ligas tiene con esa idea de movimiento, sea a la vez un poeta que la niega: Gerardo Deniz no había publicado ningún título cuando para la fecha de la antología, el primero, *Adrede*, aparecería hasta 1970. A partir de su aparición una nueva manera de abordar la perspectiva lírica debió haberse puesto en juego. Es sintomático que esto no haya ocurrido aunque Deniz se volviera

no sólo uno de los poetas referentes en los siguientes treinta años, hasta la publicación de su poesía reunida bajo el título de *Erdera*, sino el elemento que ha servido para polarizar las tomas de posición de los nuevos poetas, la crítica y las tendencias estéticas en una extraña mezcla de lucidez, oportunismo, incomprensión y sordera, que sin embargo no ha cambiado el sentido del movimiento, pero sí cuestiona su legitimidad creadora.

El propio autor, con sus textos en prosa, sobre todo los de carácter ensayístico, ha fomentado esa situación extraña, en una escritura que al vacunar contra los lirismos convencionales provoca y asume en sí misma una desconfianza en la literatura. Se trata de la postura más radical de la poesía en español en el cambio de siglo.

Por otro lado, simboliza un hecho triste: aun aceptando que la poesía nunca ha sido un género de gran popularidad, y con un público lector amplio y constante, nunca como ahora ha sido poco leída. La de Deniz es paradigma de ello. Campo de batalla de los propios poetas y críticos no tiene, sin embargo, lectores más allá de ese círculo, pues su condición polémica no consigue romper la barrera de su dificultad de lectura. El brillo de la generación de los nacidos en los años treinta, generación a la que pertenece, se resuelve en él, como en otro sentido, en Francisco Cervantes, en una lírica autista que se niega a buscar lectores y que cuando los encuentra los hace objeto de su burla

Distinto, aunque paralelo, es el caso de Juan Carvajal, otro de los ejemplos de ese reacomodo que el panorama de la generación está sufriendo y que está lejos de terminar. Carvajal fue en vida ante todo un personaje literario, con connotaciones baquianas, lector inteligente y voraz, poseedor del don

de la ebriedad (para usar la expresión de Claudio Rodríguez, que lo ligaría como personaje a Juan Martínez y a los influidos por la moda de las drogas). Nacido en 1935, en Guadalajara, en contra del síndrome del poeta niño, empieza a publicar muy tarde. Algunos textos en periódicos y revistas no llegan a constituir siquiera el conato de una obra pública. Sin embargo, la aparición del poema "El mar" en una delgada *plaquette* de la editorial Juan Pablos a principios de los ochenta, texto que ya conocían sus amigos, leído por él en voz alta desde varios años antes, revela un escritor absolutamente extraño, hiperliterario, saturado de referencias, pero mucho más festivo que Cervantes y Deniz.

Los cinco libros que publicará de poemas, más algunos de aforismos y prosas ensayísticas y crónicas de viaje, lo vuelven un autor extraordinario que debe ser valorado a la altura de los más conocidos de su generación. A su fallecimiento, en 2001, el FCE publicó, prologado por Pura López Colomé, notable poeta y traductora veinte años más joven, su poesía completa. Sin embargo, su lectura no ha prendido entre las nuevas generaciones, a pesar de su humor y ligereza, pues se confunden sus poemas con simples juegos de palabras o encuentran demasiado abstrusas sus referencias, citas y parodias. Es un poeta en espera de lectores.

En algunos abordajes críticos se ha sugerido que, más allá de la edad cronológica, su pertenencia generacional está con los escritores surgidos en los ochenta, años en los que empieza a publicar, en los que influyó y funcionó, si no de maestro sí de guía en el terreno de una literatura extraña y heterodoxa (tradujo a Cavafis y a Rilke, divulgó e hizo versiones de Seferis, hasta volverlo un ícono de la nueva poesía).

La idea es atractiva, cierto, pero también lo es que, entre los escritores de su edad, los nacidos en los cuarenta, su figura completa un juego de reflejos y transmutaciones que enriquecen nuestra tradición. El prólogo juguetón de alarde combinatorio basado en el yin y el yang que hace Octavio Paz para describir al momento poético en *Poesía en movimiento*, se prolongó en la realidad, por los cambios que aportaron poetas no incluidos, ya sea porque no habían escrito sus mejores poemas (como Lizalde), ya sea porque no habían aún publicado (Carvajal, Deniz, Guadalupe Villaseñor). Ese futuro divergente le cambio en parte el sentido al pasado, y Paz se dio cuenta: el movimiento no fue el que había previsto.

Otra faceta del cambiante rostro generacional, paralela a la que ocurrió en la narrativa, fue la aparición de una notable escritura lírica femenina. Si bien en la generación anterior escritoras como Dolores Castro, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa ya habían mostrado una alta calidad lírica, no había aún una irrupción de una sensibilidad femenina. En las escritoras nacidas en los treinta la hay, y con una identidad propia. *Poesía en movimiento* incluye, en su primer apartado, a Isabel Fraire y a Thelma Nava. Son pocas, pero significativas. También pudo incluir a Ulalume González de León, escritora nacida en Uruguay, pero hecha y desarrollada en México, traductora notable y poeta claramente vinculada a la idea de la antología. Como Deniz, para entonces no había publicado aún su primer libro y no podía ser tomada en cuenta. En las siguientes décadas colaboraría ampliamente con los proyectos editoriales de Octavio Paz —*Plural* y *Vuelta*— como traductora y escritora, llegando a ocupar un lugar preponderante entre los autores de su época. Fallecida en 2009, está a la espera de la publicación de su obra, en especial su poesía reunida.

Isabel Fraire, también notable traductora (las versiones de algunos *Cantos* de Ezra Pound son las mejores que se han hecho en español), escribe una poesía vinculada al uso vanguardista de los recursos literarios que Paz recupera en los años sesenta, con *Salamandra* y *Ladera este* (sobre todo *Blanco*), y después de un primer libro fulgurante, *Sólo esta luz*, prácticamente desaparece, vive fuera del país (en Londres, en Nueva York), y es sólo hasta 1997 cuando reúne su poesía en *Puente colgante,* que reaparece en la escena literaria. Su estética comparte rasgos con la contención de Zaid y con la exuberancia de Becerra, con la capacidad metafórica de Montes de Oca y Aridjis y también, con un cierto prosaísmo *beat,* a la manera de Sergio Mondragón.

Tanto Fraire como Nava representan un temperamento distinto del que escritoras contemporáneas suyas, como Carmen Alardín, que en realidad prolongaban la condición tradicional de las poetas mexicanas. Ellas tienen más que ver, claro, con Rosario Castellanos y Margarita Michelena que con Concha Urquiza, por ejemplo. Sin embargo, el mundo poético femenino, si bien empieza a liberarse de las ataduras de la alcoba y el claustro todavía guarda secretos. Tal vez la pieza más radical del replanteamiento del mapa lírico surgido en los sesenta esté en el siglo XXI, cuando en 2004 se publica un libro, sin pie de imprenta, que reúne la poesía de Guadalupe Villaseñor, escritora nacida en 1934, que hasta entonces había publicado apenas dos breves *plaquettes* que ya mostraban una escritura de asombrosa síntesis entre imagen, emoción, idea y vivencia.

Es inevitable señalar que la brillantez de los años sesenta no sólo se ha desgastado en su excesivo uso sino que, además, las nuevas propuestas han mostrado el aspecto de bisutería

de muchas de ellas. El país moderno que México quería ser necesitaba reconocerse en la modernidad de sus poetas. Pero en aras de ese maquillaje, se olvidaba que la poesía no tiene fechas en el tiempo sino duración y contexto. Entre el desencanto y los fuegos artificiales, la verdad de la palabra vuelve a mostrar su rostro en obras, la mayoría de las veces, al margen de los mapas instituidos por la crítica.

LOS AÑOS SETENTA

PLURAL

Al empezar la década de los setenta en la cultura mexicana había un panorama más bien desolador, consecuencia de la represión estudiantil como culminación del endurecimiento del régimen ante movimientos sindicales —ferrocarrileros, maestros—, muy distinto de lo que sucedía diez años antes, una aparente edad de oro creativa. De las varias publicaciones notables que había entonces muchas habían desaparecido y otras agonizaban. La represión del 68 había sido un golpe muy duro para todo el país, y de manera subrayada para el arte y la literatura. La generación de Medio Siglo —Carlos Fuentes, Luis Villoro, Ramón Xirau, Emmanuel Carballo, Tomás Segovia— seguiría cada integrante su obra en solitario, al igual que la generación de La Casa del Lago —Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Inés Arredondo—, mientras que los más jóvenes —de Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco a los narradores de La Onda— radicalizarían su discurso. Sin embargo, en ese aparente páramo, y aprovechando la experiencia de la década anterior, en octubre de 1971, aparecería el primer número de la revista *Plural*, como culminación de las aventuras grupales, dirigida por Octavio Paz, cuya figura y ejemplo intelectual y calidad literaria crecían cada vez más.

Plural, se pudo ver ya desde ese primer número, estaba llamada a ser una de las publicaciones más importantes de la lengua española. Revisar la revista, a más de cuarenta años de su aparición, no deja de ser emocionante. Lejos de la parafernalia del diseño al que nos tiene acostumbrados hoy la nueva tecnología, la revista, financiada por el periódico *Excélsior*, se nos muestra como una publicación más parecida a un suplemento actual, sin alardes en su producción, que incluso podríamos calificar de modesta —papel apenas mejor que el de los periódicos, formato oficio, 40 páginas sin grapa, incluido un suplemento, se permitía como único lujo el uso de dos tintas y viñetas de José Luis Cuevas. El cabezal, un sucinto *Plural. Crítica y literatura*. Y el directorio, en la página 16, además de indicar las oficinas —Paseo de la Reforma 12 505— y el director del periódico, Julio Scherer, y su gerente general, Hero Rodríguez Toro, así como sus antecesores en dichos cargos, sólo ponía un escueto "Director: Octavio Paz". Su precio, 5 pesos. El formato 32 × 48 cm. La periodicidad mensual.

Con un índice, en cambio, que no tiene desperdicio, atento a lo que sucedía en el pensamiento y la creación en el mundo —por igual a lo que sucedía en Europa, incluía un ensayo del antropólogo Claude Lévi-Strauss, sobre la América precolombina, como otro de Harold Rosenberg sobre el arte actual—, en Latinoamérica —un ensayo de Xirau sobre Lezama Lima y poemas de Roberto Juarroz— y de México —textos de Elena Poniatowska y Gastón García Cantú— a la vez también una mirada a oriente —un texto de Henri Michaux sobre los ideogramas en China y un extenso encarte "Kenko: el libro del ocio".

Entre los textos llama la atención, ya que marca una actitud de la revista, la transcripción de una mesa redonda,

llevada a cabo en El Colegio Nacional, en la que participaron Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Marco Antonio Montes de Oca, Gustavo Sainz y Octavio Paz, discutiendo ideas que este último había expuesto en una serie de conferencias previa. El título "¿Es moderna la literatura Latinoamericana?" Esa modalidad —mesa redonda destinada a ser conversación pública—, a pesar de contar con ciertos antecedentes en revistas en otros idiomas, era más bien rara en las mexicanas, y no conseguiría volverse ni una costumbre ni una tradición.

Paz, desde muchos años antes, había señalado la necesidad de airear nuestra crítica con el intercambio de ideas y reflexiones. El movimiento, parecía decirnos Paz, se demuestra andando. En este primer número participan también, como traductores, dos artistas que tendrán una gran importancia a lo largo de los cinco años de duración de la revista bajo la dirección de Octavio Paz. Son el poeta Tomás Segovia, que traduce el texto de Henri Michaux, y el pintor Kazuya Sakai, que traduce —del japonés— *El libro del ocio*. Héctor Manjarrez, escritor que pertenece a la siguiente generación, es a su vez el traductor de Harold Rosenberg. La costumbre de incorporar a las revistas suplementos, cuyo objetivo es poder publicar textos cuya extensión es excesiva para una revista, tenía ya antecedentes muy afortunados, como el caso de *S.nob*, la revista de Salvador Elizondo a principios de la década de los sesenta. Pero *Plural* los llevará a un grado sorprendente de calidad y ofrecerá una variedad de temas y autores fascinante.

El segundo número mostraba modificaciones formales importantes: el diseño —de Vicente Rojo y Kazuya Sakai— era mucho más llamativo, con un cabezal que haría historia, con portada en color y —muy importante— anuncios, uno

de la UNAM y otro de la Lotería Nacional, de una plana, más otro en la página final, del periódico *Excélsior*, con una boleta de suscripción. Además, 48 páginas, ocho más que el primer número. Son signos suficientes para suponer que había sido bien recibida no sólo por el diario y su director, sino por la comunidad de escritores, por la cultura y el público en general. Pero lo más importante: junto a la figura del director se anunciaba la del secretario de redacción, Tomás Segovia, y los diseñadores, un principio de lo que después sería el grupo que ya sin anunciarse trabajaba en la revista.

Hoy conocemos las cartas que Octavio Paz escribió a Tomás Segovia, en las que varias veces se habla del proyecto de una revista y se discute lo que debería ser su papel en la cultura mexicana. Paz había sido una figura tutelar para la *Revista Mexicana de Literatura* y para *Diálogos*, pero él concebía una revista más crítica, enfrentada al poder y a los dogmas, intenciones que pondría en práctica en "su" revista.

La estructura del número es prácticamente la misma —señal de lo claro que tenía Paz el sentido de la publicación—, con textos y ensayos de escritores mexicanos, latinoamericanos y de otras lenguas, así como ensayos sobre artes plásticas y política (extraordinario el de Daniel Cosío Villegas). Abre con un cuento de Cortázar —"Verano"— e incluye colaboraciones de Guillermo Sucre y José Bianco entre los latinoamericanos. Bianco, como sabemos, fue en buena medida el artífice de *Sur* en su mejor época, revista que Paz admiró y en la que colaboró, y a lo largo de su vida conservó la amistad y la admiración por el autor de *Sombras suelen vestir* Llaman también la atención la colaboración de Félix Grande, poeta español hoy ya fallecido e injustamente poco leído. Se incluye también un ensayo de Roger Munier, poeta francés,

para mí el más importante de las últimas décadas, traductor de Paz, que es, al empezar el siglo XXI, un completo desconocido en Francia y en México. Y, desde luego, el suplemento: "La caza del Snark" de Lewis Carroll en traducción de Ulalume González de León. Cuando se escriba una historia de la traducción literaria *Plural* también ocupará un lugar relevante.

No insistiré en esta revisión a vuela pluma, salvo si es necesario o se muestra un cambio importante, en la coherencia de los sumarios de los números, que se incluyen en portada y sustituyen al índice. En el tercer número también hay mejorías formales: portada de mejor papel, distinto al del interior, y engrapada. Es natural que la revista fuera bien recibida, no sólo por plantear temas nuevos y publicar autores y textos de gran nivel, con firmas de enorme prestigio ya entonces, no se diga ahora, como Lévi-Strauss, Chomsky, Cosío Villegas, Villoro, inéditos incluso en la lengua en que fueron escritos originalmente y, además, rompiendo si no de golpe si con insistencia, el limitado alcance ante el público que habían tenido las muy buenas revistas de la década anterior, circunscritas a un alcance minoritario y con cierto complejo de inferioridad ante publicaciones similares en otros países y lenguas.

Por los mismos implicados en la publicación sabemos de las dificultades que tuvo la revista —todos ellos insisten en la ejemplar actitud de Julio Scherer García al defenderlos y apoyarlos sin pedir nada a cambio y sin meterse en la línea editorial— y la conformación de un grupo alrededor de Octavio Paz. En 2001, ya muerto el poeta, el FCE publicó un folleto testimonial de homenaje a los 30 años de *Plural*, con textos de muchos de los participantes. En ellos destaca lo señalado por Juan García Ponce, Tomás Segovia y Gabriel Zaid: había

un clima irrepetible en el que esa revista surgió, un entusiasmo colectivo convocado por Octavio Paz, y eso fue lo que hizo posible la más importante revista literaria del siglo XX mexicano.

Si hay algo difícil de precisar es precisamente un ambiente, cada quien lo respira de distinta manera, pero coinciden en que era especial. Por ejemplo, y creo que es importante señalarlo, los jóvenes que leíamos la revista entonces, la leíamos como lo que creo que era: una revista de izquierda, que defendía la libertad de pensamiento y la creación. Mirar *Plural* a partir de la evolución posterior de revistas como *Vuelta* y *Letras Libres*, y pensar en ella como una revista de derecha, es una grave equivocación.

Más allá de las ubicaciones políticas que se le quiera dar, el hecho claro es que la revista señala un antes y después desde su primer número. Las más importantes revistas de los sesenta habían muerto de muerte natural, casi siempre la combinación de problemas económicos con cansancio de los editores. Entre las que sobrevivieron *Diálogos* y *El Corno Emplumado*. Las desaparecidas, la *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos del Viento*. Pero además de ese ambiente, otra cosa esencial para el éxito de *Plural* fue la lenta maduración de lo que Paz quería hacer, idea que le rondaba desde años antes, y uno de cuyos puntales era la independencia.

Otro punto esencial: la necesidad de alcanzar un público más numeroso que el que tenían tradicionalmente las revistas literarias. Por ejemplo, aquellas en las que había participado Paz treinta años antes, *Taller poético* y *Taller*, o las ya mencionadas líneas arriba. También se aprovechó la extraordinaria experiencia a mediados de los sesenta de la *Revista de la Universidad*, en la que Jaime García Terrés reunió a varias

generaciones, casi como un experimento de la síntesis que se consolidaría en *Plural*.

Paz sabía que la independencia y la pluralidad implicaban riesgos en una sociedad tan vertical, manipulable y manipulada como la mexicana. Y sabía también que había que defenderlas ejerciéndolas. *Plural* fue necesaria para el país, pero mirada retrospectivamente parece de otro lugar, como quedaría claro en el marco del golpe a *Excélsior*, cinco años después. Ella elevó la calidad de la cultura mexicana varios grados en esos primeros setenta. Qué sería nuestra cultura sin los textos que tradujo, sin los autores que dio a conocer, sin las nuevas maneras de ver la literatura, sin el tejido que propuso entre distintas geografías de la lengua. Paz había estado ya presente desde varias décadas antes en nuestra cultura —De la Colina y Zaid señalan, por ejemplo, el efecto que les hizo leer "El cántaro roto" en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura*, 16 años antes— y la admiración por su obra no sólo era local.

A ello hay que sumarle que el poeta de casi sesenta años no buscó a los escritores de su generación —Efraín Huerta, José Revueltas, Rafael Solana o Juan José Arreola— sino a escritores una o dos décadas más jóvenes —Segovia, Rosi, García Ponce, Elizondo, De la Colina, Zaid, Gerardo Deniz— ya que su discurso se identificaba justamente con esos nuevos escritores y sus búsquedas. La juventud intelectual de Paz era evidente. También lo era su madurez, educada en la lectura de *Sur* y de *Revista de Occidente*, de *Les Temps Modernes* y la *Nouvelle Revue Française*, *The Cryterion* y *Orígenes*. No es que buscara ser cosmopolita, es que le interesaba lo universal y era un lector voraz. Ya se ha dicho por otros: Paz no encontró interlocutores en su generación en México y los tuvo que

buscar en una nueva generación, la que va de Carlos Fuentes a De la Colina. Le encantaba la polémica y polemizó con muchos de ellos.

Me parece sintomático y significativo que en la década anterior Paz publicara mucho y libros muy importantes. Suele ocurrir que el escritor joven hace una revista en donde ensaya sus temas y después estos se vuelven libros. En Paz pasa un poco al revés. Y además va en busca del lector. También el grupo de escritores de *Plural*, donde tal vez sólo Elizondo y Deniz, no lo hicieron, aunque los encontraron de otra manera, como "escritores secretos" a voces. Estaban allí todos los ingredientes para un guiso excepcional. Y así ocurrió. La crítica se distanció de la academia, que ya mostraba claros síntomas de esclerosis, pero no cayó en las facilidades de un periodismo superficial.

En este sentido es muy importante que a partir de su número tres la revista empiece a sacar una sección de comentarios breves y noticias, sin firma, con cierto humor, sobre la vida cultural, con el título de "Letras, Letrillas, Letrones", que le incorpora algo de ligereza. También incorporará en números subsecuentes autores más jóvenes, como Gustavo Sainz, y establece una cierta articulación con el suplemento cultural del diario que la cobija, *Diorama de la Cultura*, dirigido por Ignacio Solares. Al terminar el primer año el balance es espectacular y prácticamente no tiene desperdicio. Los intereses de Paz se muestran plenamente: relación entre pintura y literatura, la mirada a Oriente y sus diversas facetas, la importancia de la reflexión histórica y política, la crítica profunda de las instituciones y de los dogmas. También los desintereses, por ejemplo la ausencia de reflexiones sobre la religión católica —predominante en este país— y la prudencia, que ya no

tendrá *Vuelta*, sobre el caso cubano, aunque publique a Guillermo Cabrera Infante y a Severo Sarduy. En todo caso releer sus páginas es un placer y una lección editorial.

Una de las pocas cosas que no despertó el interés de Octavio Paz fue el cine. Salvo su ensayo sobre Luis Buñuel, que es más sobre la persona que sobre su obra cinematográfica, hay muy pocas menciones al llamado séptimo arte. No deja de ser llamativo ese desinterés, que se reflejó en la revista, pues en general los escritores latinoamericanos fueron muy influidos por el celuloide, y la cultura francesa, de la que Paz bebe abundantemente, ni se diga. Pero la explicación está muy a la mano: Paz no era un artista de la narrativa. Salvo algunos poemas en prosa que pueden ser clasificados como relatos —en especial "Mi vida con la ola"— la duración narrativa está poco presente en su obra, tal vez sólo en *Pasado en claro*, transformada por el sentido autobiográfico del texto. También sabemos que no fue un gran lector de novelas y es natural que el cine le pareciera un sucedáneo de la narrativa.

Otra cosa que llama la atención en *Plural* es que en la revista participan pocas mujeres. Salvo Elena Poniatowska no hay colaboradoras frecuentes. En los próximos años de *Plural* se sumarían Ulalume González de León, Esther Seligson, Julieta Campos. Pero su condición siempre sería minoritaria, incluso en *Vuelta*. Sin duda no había ocurrido todavía la gran explosión de escritoras y artistas que hubo después, pero no deja de ser extraño que escritoras como Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, María Luisa Mendoza o Inés Arredondo no estuvieran más presentes.

La mejor de las lecciones que nos dejó *Plural* es el lugar que la literatura tiene en medio de la crítica. No es un adorno ni un acompañamiento, sino otro rostro de lo mismo: la

pluralidad no es posible sin la encarnación en la obra de esa diversidad de miradas. Y además, la literatura en el tiempo, con la traducción de clásicos de otras épocas, de clásicos contemporáneos y de propuestas muy innovadoras y arriesgadas, como "Renga" en el número 6, compuesto a cuatro voces (Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson y Octavio Paz) o, más adelante, en el número 8, la "Poesía concreta" de Augusto y Haroldo de Campos. Ni mundos aislados ni paralelos, sino tejidos por la duración.

Una de las tareas de una revista es sin duda conformar un contexto en el que la obra de los que la hacen se pueda leer adecuadamente. No es raro que las brillantes colaboraciones de Lévi-Strauss complementen la tarea de exégesis que Paz hizo por aquella época sobre el pensador francés. Tampoco que publique un extenso y hoy ya clásico ensayo de Roman Jakobson sobre Pessoa, autor portugués que diez años antes había traducido y al que dedicaría un ensayo célebre en *Cuadrivio*. En ese sentido en pocos caso como en el de Octavio Paz se puede decir que su obra editorial forma parte de su obra creativa.

Para el segundo año la revista consolida su visión con algo sumamente importante, los colaboradores que lo hacen con cierta frecuencia: Tomás Segovia, Emir Rodríguez Monegal, Damian Bayón, el propio Paz —con la sección "Corriente Alterna"— y la continua labor de traducción de textos. México tuvo —tiene aún, aunque disminuida— una gran tradición de traductores y una manifiesta curiosidad por desafíos en el ramo —basta mencionar el trabajo de Raúl Ortiz sobre Malcom Lowry, el de Joaquín Vázquez Amaral sobre Ezra Pound, el de Ulalume González de León sobre Lewis Carroll, el de Esther Seligson sobre Cioran y Jabes, el de Federico Camp-

bell sobre Sciascia y el de Tomás Segovia sobre Jacques Lacan y Gerard de Nerval, con la conciencia de que esas "ventanas abiertas" hacen más rica la cultura propia.

También se puede pensar que la traducción es una apuesta por enraizar o aclimatar ciertos autores, estéticas y tendencias reflexivas en una lengua distinta. Por ejemplo, el gran número de lectores que con los años fue teniendo en español el pensador rumano francés Emil Cioran (representante del pesimismo contemporáneo) se debe a las varias traducciones que se publicaron de él en *Plural*, igual podríamos pensar de Lévi-Strauss, Chomsky o Jakobson (el pensamiento estructuralista, la lingüística). Sin embargo tal vez sea más interesante pensar en los autores que no se aclimataron. Pienso, por ejemplo, en los poetas. Ni los de lengua francesa, en especial Claude Esteban y Roger Munier, ni los de lengua inglesa —Charles Tomlinson es una buena muestra— se volvieron autores leídos. Incluso en el nivel latinoamericano: de los poetas argentinos Roberto Juarroz y Alberto Girri, el primero fue y es muy leído en México —al grado de que en Argentina, donde no goza del mismo prestigio, dicen irónicamente que es un poeta "mexicano", mientras que el segundo es aquí apenas conocido por unos cuantos. De todos estos poetas mencionados fueron pocas las ocasiones en que la introducción en un medio —el nuestro— culminó en uno o más libros publicados.

Se puede decir también que las revistas importantes como *Plural* tienen una influencia muy visible e inmediata en la cultura de un país, pero que también tienen otra más secreta, en cierta forma subterránea, que resulta igual de importante. Por ejemplo, frente a la celebrada, abundante e internacionalizada figura de José Emilio Pacheco, "la fama subterránea" de un poeta minoritario como Gerardo Deniz es un buen factor de

contrapeso y equilibrio, que en buena medida debemos a *Plural*. Igual pasó con la narrativa: en un momento en que todo era *boom* y realismo mágico, la revista dio espacio a relatos de muy distinta intención y factura.

Otro elemento importante: el factor hispanoamericano. *Plural* fue una de las últimas revistas que intentó con éxito la circulación de las nuevas propuestas entre los países de habla española (véase, por ejemplo, el número 24 dedicado a la literatura española). Paz había manifestado en varias ocasiones la necesidad de reconstruir la lengua como patria y reconectar a España con Latinoamérica, contacto interrumpido casi en su totalidad después de la guerra civil del 36 y la posterior dictadura de Franco. La revista le facilitó insistir en ese punto. Y también permitió que su influencia en los otros países de lengua española creciera.

La generación española de escritores de los 50 que la revista dio a conocer es hoy central en España, incluso para los que toman distancia con ella: Gil de Biedma, Barral, Valente entre los poetas, los Goytisolo entre los narradores. Pero en México son poco leídos. Es una lástima, no sólo por la calidad de sus textos, sino porque su escepticismo sería saludable para una cultura excesivamente satisfecha de sí misma. El caso de Julián Ríos, el más experimental de todos, es ejemplar.

En *Plural* había claramente un eco del efecto provocado por *Poesía en movimiento*. La idea de modernidad les resultaba central, pero era muy elusiva. ¿Lo eran aún los surrealistas, lo era su idea de lo moderno? En cierta manera había una modernidad que ya era pasado y otra que aún no ocurría y se proyectaba como futuro. En el número 20 se hace un dossier sobre la nueva literatura mexicana, que va de José Agustín, cuyo debut literario había ocurrido casi diez años antes,

hasta el muy joven José Joaquín Blanco. Vale la pena detenerse en el número. La selección es más que afortunada. Incluye a Carlos Montemayor, Esther Seligson, Carlos Isla, Raúl Garduño, Alejandro Aura, Ulises Carrión y Joaquín Xirau Icaza. Con un destino ante el lector muy diverso: los dos primeros, por ejemplo, bien publicados por el FCE, en cambio de Carlos Isla no hay una poesía reunida, y ya han pasado muchos años de su muerte.

El número incluye a varios narradores de la onda o cercanos a ella —Juan Tovar, Gustavo Sainz, Ignacio Solares— y a otros de clara línea arreolana, como Hugo Hiriart o Jorge Arturo Ojeda. La mayoría de ellos pasaron por el taller de Juan José Arreola y fueron publicados en *Mester*. La imagen retrospectiva del número, más allá de los avatares posteriores de cada quien, es muy representativa de la época y, en general, la obra posterior de cada autor mostró que la elección estaba bien hecha; digno de elogio es que además muchos de ellos no representaban la estética imperante en la revista.

A partir del primer número del segundo año —el 13— ya no aparece como jefe de redacción Tomás Segovia, sino que la labor la asume Kasuya Sakai, apoyado en Ignacio Solares, que aparece como redactor. Segovia seguirá colaborando abundantemente en la revista como autor y traductor. Y para el 24, número del segundo aniversario, la revista cuenta ya con casi el doble de páginas de su primer número (68 contando anuncios).

En una entrevista aparecida en *Excélsior* un par de meses antes Paz señalaba que la revista estaba abierta a los jóvenes. Sin embargo el núcleo duro de la revista se había conformado en la práctica; además de Segovia y Sakai lo formaban Elizondo, De la Colina, que también había asumido la jefatura

de redacción, García Ponce, Rosi y Gabriel Zaid. Fueron los que lo constituyeron formalmente, al aparecer públicamente el consejo de redacción en la revista número 42.

Si el grupo estaba ya formado y en actividad desde mucho antes, ¿cuál fue la razón para esperar tanto en hacerlo público? La primera razón es seguramente que no había necesidad de hacerlo, que se reconocía la dirección de Paz y en torno a él orbitaban las colaboraciones y discusiones, formal e informalmente. La segunda es en realidad la misma, tal vez hubo necesidad, cuando la revista tenía ya tres años y medio de existencia, de dar nombre o nombres al título: *Plural*, y hacer funcionar dicho consejo como defensa ante los ataques que ya tomaban otro carisma y anticipaban lo que sucedería un par de años después.

Plural lamentablemente no tuvo verdaderos interlocutores y más que discutir sus propuestas se la quiso ningunear —estrategia que Paz ya había descrito muy bien—, hubo poca polémica y en cambio sí muchas descalificaciones. Se sabe que en el problema de *Excélsior*, que llevó a la salida de Julio Scherer y buena parte de su equipo, la revista fue utilizada en su contra para descalificarlo. No hubo publicaciones con las cuales dialogara —el *Diorama de la cultura* o la revista *Diálogos* estaban demasiado cerca— y las consecuencias del 68 (y del jueves de corpus en 71) hicieron que la izquierda tradicional se dogmatizara y simplificara aún más sus argumentos. Esto, como veremos más adelante, tuvo graves consecuencias. Sólo el suplemento *La cultura en México* de *Siempre!* mantuvo una posición polémica, con la presencia de Fernando Benítez y Carlos Monsiváis.

La realidad latinoamericana mostró signos recesivos, en especial el golpe militar en Chile en 1973 (el texto de Paz,

"Los centuriones de Santiago", publicado en el número 24, sigue siendo ejemplar en su sencillez), pero a eso habría que agregar el endurecimiento del régimen cubano y unos años después la dictadura militar en Argentina. En México los brotes guerrilleros —Lucio Cabañas, la 23 de septiembre— dieron pie al crecimiento de la guerra sucia por un lado, y a la aplicación de una política de cooptación intelectual por otro, que simbolizó el famoso "avión de redilas" de Luis Echeverría, cuando un nutrido contingente de artistas y escritores acompañó al presidente en su visita a Argentina. El espejismo sedujo a muchos intelectuales, y frente al cual Paz mantuvo una distancia crítica ejemplar. En ese camino se puede decir que *Plural* siguió una lucha en solitario, tanto por no dejarse seducir por la demagogia como por no caer en la simplificación dogmática.

En el terreno literario es importante el texto que Paz publica en el número 26, "El ocaso de las vanguardias", pues es una reorientación de su propia obra, ya que lo lleva a pasar de textos muy influidos por ella, como los *Discos visuales*, *Topoemas*, *Blanco* y *El mono gramático*, a un nuevo temperamento que dará resultados tan extraordinarios como *Pasado en claro*. La revista en su conjunto y la mayoría de sus colaboradores también tomarían otra dirección en sus escritos por esa misma época. Paz y su grupo, ante la inexistencia de interlocutores, optaron por discutir con ellos mismos.

El periodismo que se hizo en aquellos años de la década de los setenta en *Excélsior* fue uno de los pocos espacios realmente novedosos: los editorialistas del diario, las caricaturas y los reportajes, e incluso la línea editorial de las publicaciones alrededor suyo de índole más social, como *Revista de revistas* (donde fue pieza fundamental el escritor Vicente

Leñero). Al gobierno de Echeverría le resultaba incómodo, era un medio menos fácil de manipular, por lo que, aprovechando su estructura cooperativa, se fue incubando un golpe interno, apoyado por el Estado.

En general hasta entonces las revistas literarias o culturales mexicanas habían servido para difundir entre unos pocos la obra de los que la hacían. El sentido era el de crear una comunidad, y esa fue la virtud de *Contemporáneos*, *Taller*, *El hijo pródigo* e incluso la *Revista Mexicana de Literatura*, si conseguían llegar más allá de esa "inmensa minoría", para usar la expresión de Juan Ramón Jiménez, dependía más de los tiempos que de la calidad misma. Dicho de otra manera: *Contemporáneos* era tan buena en 1930 como en 1980, pero en esos cincuenta años había pasado de ser una curiosidad a ser un clásico. *Plural*, en cambio, nació ya como un clásico, se dirigía no a una comunidad sino a un público, aspiraba no sólo a crear obras duraderas sino a influir en su entorno inmediato (ya lo planteó *Diálogos* un poco antes, por eso he señalado que la revista de Ramón Xirau fue la primera publicación moderna). Este proceso es natural y hasta deseable en la evolución de una sociedad. No está, sin embargo, exento de peligros, y uno de los más grandes es su uso político. *Contemporáneos* quería dar a conocer una literatura, una idea de la creación y sus resultados concretos, y nada más. *Plural*, en ese mismo intento, descubrió al monstruo: hacer una buena revista daba adicionalmente poder. Primero desconocía al príncipe (se ignoraban mutuamente), después se daba a conocer ante sus ojos y en una tercera etapa se ponía frente a él de una manera que era estar a su lado. No creo que esto se pudiera evitar. Ya lo habían hecho con sus creaciones los muralistas y los novelistas de la revolución años antes.

El descubrimiento de ese poder por la revista fue paulatino y se concretó justamente con su desaparición. Mientras tanto hizo lo que pudo para que ese peligro no devorara lo mejor de sí. Pongo un ejemplo: frente a los textos de historiadores, sociólogos y especialistas en política —como Cosío Villegas o Rafael Segovia— se incluyen también textos de unos muy jóvenes Carlos Salinas de Gortari y Manuel Camacho Solís. Ya conocemos el destino político de ambos: Presidente de México y Secretario de Estado respectivamente, el primero se vio envuelto en el repudio al terminar su mandato, el segundo pasa a la oposición al no ser elegido candidato para suceder a Salinas.

Los independientes eran los viejos, los jóvenes más que el futuro del PRI eran ya su presente. Sin embargo, no hay duda, Paz tenía buen ojo. Evidentemente, aunque no en el sentido hacia el que derivó *Plural*, la revista respondía al 68: lo personal (la creación) es político, lo político es personal.

La mejora en la factura editorial de la revista, paulatina pero notable, tuvo menos que ver con un éxito comercial —ventas, anunciantes— que con uno de incidencia pública, realmente la revista llamó la atención en eso que años después se llamaría círculo rojo. El 68 había sido un golpe muy fuerte para ese régimen que se veía a sí mismo con satisfacción como un "ogro filantrópico". Su réplica en 71 radicalizó más aún a los jóvenes y surgió una traducción política en el poder de lo que la revista planteaba en la creación: había que ser moderno. En el siglo XXI Roger Bartra utiliza en sus análisis el concepto de una "derecha moderna" e inmediatamente el término tiene éxito sin ver ni las contradicciones y paradojas que encierra (ni su ineficiencia descriptiva: en México no

hay una derecha moderna, suponiendo que eso sea posible en algún lugar del mundo).

Se consideraba que ser moderno evitaría hechos propios de países subdesarrollados. Al fin y al cabo el Mayo francés había acabado sin muertos y con una derecha fortalecida. Algo similar había pasado en California o en Japón. En cambio aquí se contaban los muertos por docenas. Y en el pleno centro del país, la Ciudad de México ya predestinada a megalópolis. La solución era ser moderno y, desde luego, Paz lo era, incluso de una manera paradigmática. Lo sorprendente es que un régimen construido sobre tradiciones autoritarias, tanto en sus buenas versiones como en sus malas, considerara que el tlatoani se podía modernizar sin dejar de ser tlatoani. En la cultura también ocurrió: el talante autoritario de Paz se acentuó en la misma medida en que avanzaba en su búsqueda de la modernidad.

El rasgo más evidente fue la voluntad con que Paz involucró en la revista a la economía. No era frecuente que las revistas de arte y literatura dieran espacio a la economía, ni que las revistas de economía lo dieran a la cultura. Sacar a las ciencias económicas de sus comportamientos estancos fue un notable rasgo de modernidad, pero también una señal de una idea equivocada: nuestro problema era un mal manejo económico o, en su degradación conceptual, un defecto administrativo. Si en los cuarenta los generales dejaron su lugar a los licenciados ahora estos cederían el poder a los economistas.

La presencia de varios destacados miembros de El Colegio de México en esos cinco años de la revista es significativa. Fue una época en que esa institución proporcionó cuadros e importantes teorías, bases de muchos desarrollos políticos y sociales en el país. Después esto se desplazó hacia los

tecnócratas, formados por el ITAM o el TEC, y con doctorados en el extranjero. De las varias modernidades posibles que había en *Plural* algunas estaban envenenadas.

Mientras que en la revista se consolidaba la parte cultural, por ejemplo con la práctica de incluir dos suplementos, uno de artes plásticas y otro de literatura, en la parte de ciencias humanas había una cierta limitación, en donde los historiadores se enfrentaban a los politólogos y éstos a los economistas. El régimen populista de Echeverría incubaba en las filas del PRI a los tecnócratas fanáticos del libre mercado. Las biografías políticas de Salinas y Camacho se cruzarán y se separarán como un electrocardiograma del drama del país en las próximas décadas.

Sin embargo, y es menos sintomático pero más importante, la mayoría de los textos de los sociólogos y politólogos terminaron en libros importantes. Cosío Villegas, Luis Villoro, Rafael Segovia siguieron con su reflexión y su trabajo, en cierta manera impulsados por una incidencia pública que no tenían las revistas académicas, que también se distanciaba del periodismo editorial que algunos de ellos practicaban. Igualmente muchos autores de otras lenguas que la revista dio a conocer acabaron publicando libros centrales en español (no siempre en México). Son los casos de Cioran, Chomsky, Lévi-Strauss, y Jakobson entre otros.

La literatura más específicamente "literaria" (perdón por la cacofonía) tuvo menos presencia pública, muchos de los poetas que allí aparecieron nunca fueron editados en libro, o lo fueron mucho más tarde. Fue una lástima y es algo difícil de entender incluso si se esgrimen las razones de una oferta y demanda cultural que se autorregula, y que da por un hecho que quien quiera leer a escritores casi secretos tendrá

que aprender el idioma en que escriben, pues no es rentable traducirlos y editarlos. En ese camino vuelvo a insistir en los extraordinarios suplementos incluidos en la revista, y a partir del número 29, por partida doble: uno de artes plásticas y otro de literatura. Estos últimos son un verdadero tesoro para el lector. Cito algunos de los mejores: los de Cummings, Ramón Gómez de la Serna, René Char, El libro de la almohada —Libro de cabecera—, Lewis Carroll, Picasso, Mallarmé, etcétera.

Muestra de esa extraña incidencia o falta de ellas es lo que sucedió con los poetas: ya señalé que los franceses Esteban y Munier no tuvieron eco en las editoriales a pesar de publicar con cierta frecuencia en la revista. El primero hasta ahora empieza a ser publicado en España, y el segundo —salvo una selección de aforismos en traducción de Marco Antonio Campos y un Material de Lectura— simplemente está olvidado. Pero algo similar pasó con varios escritores brasileños y norteamericanos. En el caso de los cubanos mientras que Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy acompañaban al éxito del *boom*, los poetas Octavio Armand y Lorenzo García Vega desaparecían del panorama. El México de los primeros setenta y todo lo que viene después es inimaginable sin el impulso que le dio *Plural*. Pero no se le aprovechó lo suficiente.

Decir que *Plural* estaba por encima del país es una obviedad y un absurdo. Toda buena revista está por encima de su contexto, por otro lado toda buena revista se hace en ese contexto. Paz creó en sus páginas, de una manera que no había podido hacerlo en *Taller* y *El Hijo Pródigo*, ni en las revistas que lo tuvieron como eminencia gris en la década anterior: *el sentido en el que quería ser leído.* Pero no sólo eso, sino que dio también espesor y densidad a la generación siguiente, fue

capaz de reconocer en ellos un inmenso talento y no tuvo empacho en ponerse en juego con, y en algunas ocasiones contra, ellos. Los que le reprochan su condición de Papa o dictador cultural, confunden rasgos de carácter. Por eso pienso que regresó a México —ese hijo pródigo al que nadie volteó a ver y lo obligó a hacerse notar— cuando supo que tenía con quien discutir y confrontar ideas.

Lo normal es que con la aparición de *Plural* hubiera otras revistas, ya existentes, o nuevas, que elevaran su calidad promedio. Eso no ocurrió. Las razones hay que buscarlas por debajo de la superficie, en la dolorosa inercia que provocó el 68 y en la desconfianza reinante en que eso que se hacía en *Plural* —precisamente una revista plural— no fuera un espejismo o peor aún, un señuelo. El gesto creador de Paz y su grupo, no sólo en la obra personal sino colectivo, social y civil, al hacer una revista defendió un espacio de reflexión que, a pesar de su condición de David ante el estado Goliat, consiguió imponerse, incluso contra las tentaciones radicales de los jóvenes y el lenguaje de izquierda vacío de los licenciados en el poder.

Ya se sabe que la cólera de los regímenes autoritarios la puede provocar más una revista con apenas algunos miles de lectores que un canal de televisión con millones de audiencia: Es lógico: al segundo le cortan la luz o lo bombardean, al primero ni siquiera saben qué decirle, no lo entienden y eso es intolerable.

Si la revista *Plural* fue el rostro luminoso de la cultura mexicana en los setenta, no ocurrió lo mismo con el cuerpo, que presentaba un aspecto contrahecho, que reflejaba no sólo una crisis social sino también creativa. La lección de *Plural* fue subterránea: ya para mediados de la década se notaba

que las nuevas generaciones querían hacer sus propias revistas, atendiendo a la tesis de la independencia y la crítica, en un abanico que iba desde *El Ciervo Herido* a *Palos de la Crítica*, *El Zaguán* o *Cuadernos de Literatura*. La manera de relacionarse del público con la cultura cambió profundamente.

De los escritores surgidos en los sesenta: Elizondo, Leñero y Del Paso cobraron una gran importancia, el dilema —como veremos más adelante— entre onda y escritura se resolvió en favor de esta última y reveló que en realidad la dicotomía era en parte ficticia, de la misma manera que *Se está haciendo tarde* de Agustín y *Criatura de un día* de Tovar tenían claramente un aspecto escritural, en *Cuadernos de Gofa* de Hiriart o en L*a morada en el tiempo* de Esther Seligson hay onda. Pero tal vez el libro más representativo de la época post sesenta y ocho sea *Pretexta o el cronista enmascarado*, muy en la línea de la novela sin ficción de la cual Leñero era un practicante.

Eso se manifestó claramente en años posteriores en escritores en apariencia tan distintos como Juan Villoro y Daniel Sada, que con el tiempo se mostrarían embarcados en una búsqueda muy similar, en el ámbito poético escritores como Marco Antonio Campos, José Luis Rivas y David Huerta, y en el ensayístico Guillermo Sheridan y Adolfo Castañón.

Si bien la textura de la onda como representación de la rebeldía del 68 le daba un lugar de gran visibilidad pública, fueron dos escritores antecedentes de la escritura los que marcan en los años setenta una línea de desarrollo que atrae a los jóvenes. Por un lado Fernando del Paso publicará, después de su extraordinario *José Trigo* (1966), otra novela suma, *Palinuro de México* (1977), con gran éxito internacional, mientras que un escritor secreto, Salvador Elizondo, a partir de *Farabeuf* (1965), señala una senda paralela de esa escritura.

HAGA SU JUGADA: LA CASA PIERDE

Para la irrupción de la penúltima década del siglo XX la literatura mexicana volvía a jugar sus dados, sabiendo que lo que no se aboliría nunca es la necesidad de establecer sentido. El tránsito, no siempre afortunado, de la poesía a la narrativa, había sido practicado por varios escritores —Daniel Sada, Carmen Boullosa, Francisco Segovia. Pocas veces y con menor suerte, el tránsito seguiría el camino contrario. En todo caso esos eran los dados cargados: poesía y narrativa. El teatro y el ensayo parecían una veleidad distinta, el primero más ligado al escenario que a la página, y el segundo entró en una extraña crisis ante el lector: la oferta académica, muy abundante, era sin embargo de alcance muy restringido y la mayoría de las veces muy mediana su calidad, mientras que el llamado ensayo de imaginación contaba con cada vez menos lugares para su publicación, a pesar de la popularidad de algunos de sus practicantes (de manera subrayada, Carlos Monsiváis). Los movimientos grupales prácticamente desaparecieron y las revistas fueron escasas y de corta duración. Ya no hubo literatura de la Onda y la Narrativa del desierto no pasó de ser un hallazgo de la crítica. En cambio, se desarrollaron individualidades y excepciones.

Lo que sí proliferó fue la narrativa de nicho: un buen ejemplo fue la narrativa gay. Luis Zapata publicó en 1979 un instantáneo clásico del género: *El vampiro de la colonia Roma*.

Narración del sórdido mundo de los chichifos a través de una técnica casi antropológica que le debía por igual sus recursos al Ricardo Garibay de *Las glorias del gran Púas*, por cierto publicado casi simultáneamente, y al Oscar Lewis de *Los hijos de Sánchez*. Si bien en el momento de su aparición y a pesar de los elogios de la crítica y la buena recepción de los lectores, la novela parecía ser más un síntoma que el inicio de una obra. Zapata ha desarrollado una interesante saga narrativa en la que se pasan por la criba los referentes de la homosexualidad, pero también sus mitos y su sentimentalidad, y ha conseguido ir más allá de eso hasta abandonar, tanto la condición de síntoma como la estrechez de un género o una militancia.

Zapata había publicado cuatro años antes su novela *Hasta en las mejores familias*, cuyo título ya anuncia su pertenencia a la narrativa gay y su voluntad de humor e ironía. Ha practicado el cuento, el texto dramático y el guión de cine, y si bien empezó como un narrador con un estrecho registro temático y un gran número de lectores, con el paso de los años la ecuación se ha invertido, y con libros posteriores como *La hermana secreta de Angélica María* y *Los postulados del buen golpista* ha ampliado su interés y diversificado su estilo, mientras se dirige a un lector cada vez menos numeroso. Desde luego a ello contribuye el que la narrativa gay dejó de ser una sorpresa y sus registros ya no llaman la atención ni escandalizan, pero también el que la densidad de los relatos de Zapata es mayor.

En la narrativa gay también llamó la atención José Joaquín Blanco con *Las púberes canéforas* (1983) y *Calles como incendios* (1985). Sin embargo, su importancia ha sido mayor como crítico e historiador de nuestras letras. Su *Crónica de la poesía mexicana* es uno de los últimos panoramas que fueron capaces de ordenar la dispersa lírica del siglo XX. Su poesía, casi

secreta, muestra a un escritor distinto, menos preocupado por el impacto inmediato —fue un activo y polémico reseñista así como brillante cronista en esos años— y es probable que con el tiempo sea esta faceta la que perdurará de su amplia obra. Al fin y al cabo, como en el caso de Zapata, su calidad de escritor evita que se le juzgue como parte de un movimiento o una moda, y que la pertenencia —siempre coyuntural— a un grupo de poder no lo condiciona (fue colaborador activo y jefe de redacción del suplemento *México en la Cultura* bajo la dirección de Carlos Monsiváis, espacio que si bien fue bastante plural no dejó de involucrarse activamente en las luchas por el poder cultural en aquellos años).

La tendencia feminista, a veces fuerte y dura, presente en Carmen Boullosa deja paso a una tendencia más sentimental con *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, novela que, además, sella el pacto con el lector al volverse un sorpresivo *best seller*, casi en paralelo al éxito de otra narración similar, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. Dicho pacto permitió el regreso al mundo editorial mexicano de Elena Garro, cuya ausencia del país, una manera de autoexilio después de su conflictivo protagonismo en el movimiento de 1968, se vendría a romper con la aparición del excepcional libro *Andamos huyendo Lola*, que retomaba en un tono enloquecido los registros de *La semana de colores* y *Los recuerdos del porvenir*, así como la reivindicación de escritoras un poco olvidadas como Josefina Vicens, Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo, junto a la muy conocida Elena Poniatowska, autora no sólo de *La noche de Tlatelolco*, el mejor reportaje mexicano del siglo XX, sino de *Hasta no verte Jesús mío* y otras narraciones. La literatura mexicana cada vez contaba con numerosas escritoras en los distintos géneros. Autoras como María Lui-

sa Puga y Bárbara Jacobs en la narrativa, junto a escritoras mayores que en esa década produjeron algunos de sus mejores libros —Margo Glantz, Julieta Campos, Ulalume González de León y Esther Seligson.

El caso de esta última es importante: periodista y traductora, llamó pronto la atención con sus libros y ha sido una de las autores más jóvenes en recibir el prestigiado premio Xavier Villaurrutia, por *Otro son los sueños,* en 1973. Su vena inicial más lograda fue el relato breve, pero pronto le atrajo la novela, y se embarcó en un proceso de obra total —tal vez la última que se ha intentado en México— con *La morada en el tiempo* (1981), narración que linda con el ensayo, abstrusa y difícil, pero de gran densidad y brillo. Después de esa novela la autora probaría con buena fortuna distintos géneros, que incluirían la *nouvelle* y el poema en prosa, hasta llegar al verso en extraordinarios poemas al final de su vida. Murió en México en 2010, en el D. F. donde había nacido en 1941.

En ella, seguida por pocos pero fieles lectores, confluyen una tradición que viene de cierta vena experimental en las narraciones de Julieta Campos y Ulalume González de León, un poco mayores que ella, de la influencia de Arreola en la brevedad y el cincelado de la frase, y de la voluntad de una literatura reflexiva de Octavio Paz, así como una reflexión de género con más profundidad que lo habitual y una religiosidad con miras sincréticas y abarcadoras, en las que se mezcla orientalismo, leyendas prehispánicas, mitos griegos y, de manera subrayada, el judaísmo.

Entre los narradores de su edad, como Hugo Hiriart, Juan Tovar (éste en especial con su *Criatura de un día*), los ya mencionados Jesús Gardea y Federico Campbell, configura un quinteto de solistas que, más allá de las adscripciones

a grupos y a estilos, son figuras en solitario, muy atractivas y con una obra aún por descubrir plenamente, y cuya condición secreta viene de la misma escritura.

Un narrador como Héctor Manjarrez, surgido a finales de los sesenta y principios de los setenta, va a tener en los ochenta un desarrollo muy importante, sin asimilarse a la Onda que en algún momento practicó, ni a la escritura, con la que hizo lo mismo, con la publicación de *No todos los hombres son románticos* (1983) va a mostrar la enorme influencia que el feminismo y la narrativa escrita por mujeres, tiene en las obras de los varones. Manjarrez es, en muchos sentidos, el narrador más vinculado a las ideas, si no al movimiento del 68, y con el desarrollo de su obra, con breves pasos por el ensayo y la poesía, y con una culminante intensidad en noveletas de fin de milenio —*La maldita pintura*, por ejemplo, en los primeros años del nuevo XXI. Si bien se trata de un escritor preocupado por lo formal —léxico, estilo, estructura—, su principal objetivo es el texto como terreno del debate y el cambio de mentalidades.

De una manera similar Federico Campbell va a pasar de ser un periodista de mucho talento —como muestra su libro *Infame turba*— a ocupar un sitio privilegiado en la novela realista en la línea de Vicente Leñero, con *Pretexta o el cronista enmascarado*, brillante puesta en escena de los debates éticos del mundo de los periódicos. Campbell se perfilará con el tiempo como un cronista de su árbol genealógico, apoyando en su historia propia el planteamiento de una nueva manera de ver el mundo.

Los años ochenta estarán caracterizados por una polarización entre los escritores que buscan lectores haciendo concesiones al mercado y aquellos que no sólo insisten, sino que

subrayan y radicalizan sus búsquedas temáticas y formales. El cambio de siglo se articula sobre la aparición de dos libros de cuentos de Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro* en 1979 y *Septiembre y los otros días*, en 1980. El inmediato reconocimiento de la crítica, así como el Premio Xavier Villaurrutia al segundo de los volúmenes, hace que esa década esté marcada por la presencia del narrador chihuahuense que mantendrá, además, una constante presencia editorial, con más de diez libros en el transcurso de la década.

Gardea, escritor que por edad, nace en 1939, pertenecería a la generación de José Agustín y los narradores de la Onda, no sólo tiene un estilo absolutamente personal, sino que además se inserta en una genealogía posterior a *Pedro Páramo*, que continúa con la indagación sobre la entraña de lo mexicano, radicalizando el paisaje de Comala, a un Placeres (trasunto de su Delicias natal) y a un paisaje desértico que le permitirá a su estilo volverse casi una geometría abstracta. Pero su aparición rompe totalmente los esquemas progresivos de una historia genealógica de la literatura, no sólo al prolongar e insistir en la vena rulfiana, aparentemente agotada, sino al encarnar una poética de narradores casi quince años menores, como Daniel Sada.

La taxonomía que llevó a hablar de una narrativa del desierto, ubicando en ella a escritores como los ya mencionados, Gardea y Sada, Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo y Alejandro Sandoval Ávila, entre otros, fue rechazada por los escritores y, sin embargo, es mucho más acertada de lo que dejó ver ese rechazo. Lo que quedó claro es que no quisieron constituir un movimiento, mucho menos un grupo o una marca publicitaria; fueron narradores solitarios que coinciden a veces por la temática, a veces por el paisaje, otras por

los experimentos sintácticos y otras más por los léxicos locales, pero que de inmediato muestran sus diferencias.

Así fue Daniel Sada quien, al publicar *Lampa vida* en 1980 abrió esa vía o veta narrativa. Hasta su muerte en 2011, mantuvo una producción constante, de gran exigencia formal, y fue, entre ellos, el único que consiguió alcanzar un buen número de lectores y una proyección internacional, obteniendo los principales premios literarios en México, y en España, el Anagrama de novela. Fue traducido al francés y al inglés. Su estilo, si bien se sofisticó y estilizó con los años, está ya presente entero en *Lampa vida*. Sus inicios literarios habían sido como poeta y en ese género publicó un par de volúmenes que le dan un lugar importante entre los cultores del verso. Esa condición poética de su inicio marcará su evolución y lo llevará a hablar de novelas escritas con métrica, pista de su carácter rabelesiano y cervantino.

No obstante, la enorme calidad de estos narradores, el rostro con mayor alcance público de esa generación lo dará Juan Villoro, escritor claramente marcado por la Onda, y deudor también de un aliento urbano originado en el Carlos Fuentes de *La región más transparente*. Sus dos primeros libros son recopilaciones de cuentos, y parecen marcar la década de los ochenta como una época de oro para ese género, justo en el momento en el que pierde los favores de la industria editorial que erige a la novela como exigencia absoluta del mercado. Eso provocó que, si bien los años ochenta sugieran bajo el signo del cuento, pronto se viera claramente la intención y la exigencia de "regular" el mercado, es decir, de obligarle a tomar una dirección. Un ejemplo claro es el de Carmen Boullosa, cuyos libros de poemas a fines de los setenta, siguen figurando entre los mejores de su generación. Ella busca pri-

mero en el teatro y luego en la novela un público más amplio. Sus narraciones *Antes* y *Mejor desaparece* prolongan la búsqueda de sus poemas, en esa atmósfera de la melancolía y del terror respecto a la infancia —deudora de Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo y Elena Garro—, pero pronto —con *Somos vacas, somos puercos*— apunta a otros intereses más de índole histórico, menos sostenidos los textos en el tono o la atmósfera y más en la anécdota. Si bien consiguió cierto éxito de público, no alcanzó —ni siquiera en los libros de poemas que ha seguido publicando al margen de su narrativa— la misma calidad de sus primeros títulos.

Juan Villoro, después de sus primeros libros de relatos —*Albercas* y *La noche navegable*— exploró con gran fortuna el terreno de la crónica periodística (en especial la deportiva) y desarrolló también una vena ensayística notable. Sin embargo, como en el caso de Boullosa, el horizonte estaba marcado por la exigencia de la novela. En 1987 publica *El disparo de Argón*, homenaje a uno de sus modelos literarios, Adolfo Bioy Casares, y a través de él, a Jorge Luis Borges. Si narradores como Gardea, Sada y Salazar devolvían al presente —y no sólo al presente, de donde en realidad nunca había salido y creo que nunca saldrá, sino a la actualidad, a Rulfo—, Villoro buscaba actualizar la novela urbana que Fuentes con *La región más transparente* y Revueltas con *Los errores*, habían llevado a una alta cuota cualitativa. Pero habían pasado veinte años y no se podía narrar de la misma manera la ciudad, en especial la Ciudad de México.

Villoro, por edad, vivió el 68 de niño y a través de su padre, el filósofo e historiador Luis Villoro. No podía reflejar el movimiento en sus narraciones sino al sesgo, el horizonte a su espalda, del que se alejaba. Serían más bien algunos

narradores de la generación anterior, sociólogos e historiadores desplazados a la novela, lo que además del traslape generacional provocaría también uno temático, quienes tratarían de explicarse el 68 y su posterior evolución. Era lógico, ya que es esa generación a la que implica directamente. Uno de los intentos más serios en esa dirección es el que emprende Héctor Aguilar Camín en una novela central en los ochenta —*Morir en el golfo*—, reactualización del *thriller* político, con influencia de un novelista muy leído en las décadas anteriores, aunque siempre visto con cierto desprecio por la cultura letrada: Luis Spota.

Se ha señalado en diversos momentos que ha sido el arte y la literatura —el Ateneo de la Juventud, el muralismo, la Novela de la Revolución, los Contemporáneos— quienes han realizado la crítica del poder. El desplazamiento de lo social a lo literario que empieza en los años cincuenta con Juan José Arreola, hace que esa tradición se pierda un poco y sólo es recuperada en los años posteriores —a veces bastante posteriores— al 68. Libros como *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska o *Los días y los años* de Luis González de Alba, aparecen, a principios de los setenta, de forma paralela a *Días de guardar* de Carlos Monsiváis en el terreno de la crónica o *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra en el terreno del ensayo. Pero la elaboración narrativa tardará un poco. De hecho el propio Aguilar Camín escribirá la más ambiciosa revisión sobre el temperamento intelectual del movimiento en *La guerra de Galio*, ya a principios de los noventa.

Regresemos a Juan Villloro. Si bien se anuncia como un cuentista nato en sus dos primeros libros, se demorará en la publicación de su primera novela, *El disparo de Argón*, demora punteada por una constante presencia en revistas y pren-

sa cultural, con textos que recogería en *Tiempo transcurrido* (1986) y *Los once de la tribu* (1995). Su afición por el futbol y su inteligente sentido del humor lo llevará en el futuro a ser considerado uno de los mejores cronistas mexicanos y al éxito masivo de público en libros como *Dios es redondo*. En *Palmeras de la brisa rápida* (1989) dará un buen ejemplo de su talento para manejar géneros en un libro fascinante, a medias reportaje, memoria familiar y narración novelada.

Es un ejemplo ideal de un escritor de calidad que, además, cuenta con público y no parece debérselo sólo a un fenómeno coyuntural o a una campaña publicitaria. Al igual que Boullosa o Sada, es también un escritor que rompe la cortina de nopal que los editores (españoles) habían impuesto a la literatura mexicana en la década anterior. Sus siguientes novelas prolongarán la búsqueda de una identidad ante sí mismo, introspecciones realizadas en el contexto inmediato de lo familiar, lo social y lo amoroso. Villoro se ha resistido, sobre todo en sus novelas, a crear una marca de fábrica y un estilo de inmediato reconocible. No abusa de su facilidad como cronista y se arriesga en historias que lo involucran emotivamente. En los noventa publicará *Materia dispuesta* y ya en el siglo XXI, *El testigo* (2004) y *Arrecife* (2012).

El signo del relato breve está también marcado por la aparición de *Informe negro* en 1987, de Francisco Hinojosa, uno de los escritores más extraños e inclasificables surgidos en aquellos años. Con el tiempo se volvería un referente inevitable de la literatura infantil, en especial, pero no solamente, por su relato *La peor señora del mundo*. Sin embargo, su obra "para adultos" se desarrollaría con singular fortuna en la crónica de viajes y en los relatos. El humor y el sinsentido a medias con el absurdo facilitan a Hinojosa una combinación

de ritmos que van desde la descripción moral hasta la elipsis de vértigo en medio de un acontecer vertiginoso. Sus títulos son ya de por sí sintomáticos. *Memorias sesgadas de un hombre en el fondo bueno* y *Cuentos héticos* son un ejemplo. Por otro lado, el juego con las formas le permite transformar el homenaje en parodia con apenas algunos guiños literarios. Este autor, y a pesar de su éxito como escritor para niños, constituye un claro ejemplo de las aventuras en solitario que en esa década se desarrollaron.

Hinojosa tendrá un rasgo de carácter que narradores de la siguiente década, como Enrique Serna, llevarán a una posición extrema: la crueldad, el humor negro y la mala entraña amalgamada con un pesimismo absoluto. Hinojosa evita, no obstante, la banalización de ese pesimismo gracias a su espíritu lúdico, a su búsqueda festiva y a su interés por la literatura infantil, en donde la dicotomía optimista-pesimista no se plantea. También ha cultivado con fortuna la crónica de viajes en libros sobre ciudades —Los Ángeles, Chicago, Nueva York— y una capacidad de experimentación con el verso, la sintaxis y el ritmo (su primera publicación, en los años setenta fue un notable poema narrativo, *Robinson perseguido*).

El reacomodo editorial en el mundo con el avasallador crecimiento de las editoriales españolas a partir de la muerte de Franco, trajo consecuencias para América Latina y en especial para México. Consecuencias que no fueron únicamente empresariales y mercadotécnicas, sino que afectarían también el desarrollo literario. Si al éxito comercial del *boom* vino un movimiento pendular en que los españoles dejaron progresivamente de interesarse en Latinoamérica en los setenta, y ya en los ochenta resultaba evidente el intento —que quedó sólo en eso— de recuperar un cierto protagonismo

creativo (aunque lo consiguieron ampliamente en el terreno de la industria editorial). Si bien esto provocó una cierta moda, las novelas ligeras, las escritas por mujeres, la narrativa gay, y en el horizonte futuro la narrativa del crack, la literatura basura y la narconovela, en el terreno estrictamente cualitativo el fenómeno que se dio fue la aparición de narradores "profesionales", capaces de escribir notables libros y conquistar un público amplio. Los mejores ejemplos son Guillermo Arriaga y Enrique Serna, ambos vinculados a la cultura audiovisual, el primero con el cine y el segundo con la tele.

En el terreno de la novela policiaca es la década de gran desarrollo, no tanto del género sino de un autor adscrito a ella: Paco Ignacio Taibo II. Autor de gran poder narrativo, practica con éxito la crónica periodística y la narración histórica, la novela de aventuras y el reportaje político, la biografía y el texto de investigación, pero su figura está sobre todo ligada a la novela policiaca, terreno en el que ha construido uno de los pocos detectives creíbles de nuestra narrativa, Héctor Belascoarán Shayne. Caracterizado por un rampante y a veces obtuso anti-intelectualismo, la efectividad de su escritura se basa en el ir hacia delante desbocado que atrapa a los lectores.

Otro caso llamativo es la narrativa escrita por mujeres. Sus estandartes y detonadores fueron los libros *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel. Pero el fenómeno es mucho más complejo que el puro éxito comercial de ambos libros. Ángeles Mastretta ha seguido publicando con constancia libros que mantienen un nivel notable sin perder lectores, mientras que Laura Esquivel ha espaciado mucho sus apariciones editoriales. ¿Existe una narrativa femenina? La respuesta habría que buscarla en lo que han escrito otras autoras, como Sabina Berman, Carmen

Boullosa, Ana Clavel y Mónica Lavín. Las mujeres pasaron de ser un síntoma de la cultura del país en los años cincuenta y una buena nueva literaria en los sesenta, a ser legión en los ochenta.

Deudor inicialmente de la literatura experimental, Jorge Aguilar Mora, ensayista que llamó la atención en los ochenta con *La divina pareja* (1979), libro sobre Octavio Paz, uno de los pocos con mirada crítica de la época, se volverá con el tiempo uno de los más inteligentes investigadores de la narrativa de la Revolución mexicana, e —incluso— en algunas de sus novelas, en uno de sus más visibles continuadores. Igualmente, Agustín Ramos en su evolución narrativa mezcla preocupaciones políticas —típicas de la generación pos sesenta y ocho— con cuidadas elaboraciones formales.

La idea del novelista profesional que el *boom* había puesto en el centro del espectro literario —su mejor ejemplo es Mario Vargas Llosa— trajo a México la ambición del mercado a partir del oficio de cada uno de los narradores. Los escritores como excepción y las novelas totales dejaron su lugar a autores que publicaban con cierta constancia y que mantenían un nivel narrativo. Entre ellos hay que mencionar a David Martín del Campo, Ignacio Solares, Gonzalo Celorio, Joaquín Armando Chacón, Sabina Berman, Mónica Lavín, muchos de ellos profesores y funcionarios universitarios. Entre ellos destacan por su calidad Luis Arturo Ramos, continuador de la veta narrativa veracruzana, y Hernán Lara Zavala, autor que se da a conocer con un libro excepcional, *De Zitilchén* (1981), uno de los mejores títulos de su generación, narrador ligado al sureste mexicano.

Si Luis Arturo Ramos cifra su contexto en la geografía veracruzana, Lara Zavala lo hace en la yucateca, como equi-

valentes nostálgicos de una tierra original, sin la destilación desértica de la Comala rulfiana o el Placeres de Gardea. En ellos, y justamente por su contexto de profesionales de la escritura, la gran vena de la narrativa de la Revolución tiene un resurgimiento temático, como en *Madero, el otro* de Ignacio Solares o en *Península, península* de Lara Zavala, ya en el siglo XXI. Estos escritores representan la otra cara de la moneda de los citados narradores del desierto, que contaron con escasos lectores.

Cercano a ellos, pero con una condición excepcional, se desarrolla la obra de Rafael Ramírez Heredia, creador de un universo urbano muy personal, ligado a la narrativa policiaca, en la que crea un personaje ya arquetípico, el Rayo Macoy. Su obra la inicia a finales de los sesenta y tiene su momento clave en los ochenta. Interesado en el mundo delincuencial y subterráneo de las zonas marginales, retrata la convivencia del lumpenaje con la corrupción y la política, mezcla sólo redimida por la amistad vuelta exigencia ética, rasgo que comparte con Gerardo de la Torre y Gonzalo Martré.

Marcado por un sello anti-intelectual, la narrativa de Ramírez Heredia —*El sitio de los Héroes*, 1983, *Muerte en la Carretera,* 1985, *La jaula de Dios*, 1989— es, sin embargo, inteligente, con la inteligencia del narrador nato que sigue su instinto sin dejarlo llevar las riendas. En *Al calor de Campeche*, 1992, configura, como Lara Zavala con Yucatán y Ramos con Veracruz, su geografía personal. Ya al final de su vida, en la primera década del siglo XXI, Ramírez Heredia asume un reto mayúsculo en *La Mara*, 2004, que recrea las pandillas centroamericanas.

Exactamente en el otro extremo de la estética se ubica otro lobo solitario, Hugo Hiriart. La publicación en 1981 de *Cuadernos de Gofa* le da un lugar sobresaliente en una literatura

que tiene en Juan José Arreola su mejor modelo. Dueño de una prosa inventiva, de alta temperatura lúdica, Hiriart había publicado una década antes *Galaor*, novela de caballerías, y en el futuro practicaría con gran calidad la ciencia ficción y el ensayo literario. Su capacidad para crear juguetes verbales, modelos para armar en sentido cortazariano o mecanos textuales lo vuelve un planeta extraño, ajeno al sistema solar de los realismos y a la ley de la relatividad del mercado. Dueño de una de las prosas más versátiles e imaginativas no produce, sin embargo, una tradición y/o continuidad.

Tal vez su herencia pudo haberse desarrollado en una vena gótica, como la que practicaron Jordi García Bergua (lamentablemente muerto muy joven) con *Karpus Minthej* y Emiliano González, o en el erotismo de la saga de Mogador de Alberto Ruy Sánchez. O tambien en los *Abalorios* de Francisco Segovia (*Conferencia de vampiros*, *Sarta de abalorios*, *Nueva sarta de abalorios*), relatos que comparten algo de esa condición de juguetes verbales o en la multigenérica escritura de Daniel González Dueñas o incluso en la sencilla densidad de los relatos de Fabio Morábito. Pero si la saga de *Cuadernos de Gofa* está por hacerse, también la elaboración de su árbol genealógico, en el que habría que situar, remontando la corriente del ya mencionado Arreola, pero también de Augusto Monterroso, Francisco Tario, Efrén Hernández y algunas narraciones de Contemporáneos, para llegar a Julio Torri, Alfonso Reyes y Ramón López Velarde, o —aún más atrás— a Amado Nervo.

La narrativa mexicana gana en los años ochenta una diversidad enorme en estilos, estéticas y temas. La generación de Medio Siglo, con Carlos Fuentes a la cabeza, la generación de La Casa del Lago y la de la Onda conviven con el surgimiento de nuevas tendencias —un renacer del rulfismo

en la narrativa del desierto— y con el desarrollo de geografías regionales en las que apenas se va abriendo paso la frontera como tema y lugar, en la muy buena novela fragmentaria *Narcedalia Piedrotas* de Ricardo Elizondo Elizondo. Si bien el mercado editorial intenta romper la inercia del casi absoluto desconocimiento que hay de los narradores mexicanos en otras lenguas y en otros países (incluso de la misma lengua), salvo las contadas excepciones de Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Daniel Sada y Juan Villoro, no lo han conseguido. Por ejemplo, Enrique Serna, uno de los mejores narradores de las últimas décadas, con aprecio de los lectores mexicanos y la crítica, no es en cambio leído fuera de nuestras fronteras.

Esa diversidad que, al contrario de lo que ocurre con la poesía, no es todavía una dispersión en la que se pierda la noción del canon, sí es, en cambio, la razón de un cierto desconcierto. El lector no se reconoce en lo que lee y aunque ciertos críticos señalan que ese reconocimiento, necesidad de las décadas posteriores a la Revolución mexicana, dejó de ser justamente una necesidad, la verdad es que se echa en falta. Ya no se puede mirar la realidad y la narración como la miraban, Azuela, Yáñez, Guzmán y Revueltas, pero al pasar a esa nueva óptica, hay la sospecha de que desaparece la mirada. Y en lugar de aproximarse a la nueva situación de una manera reflexiva, se crea una respuesta artificial a través de la publicidad y los premios.

EL ABANDONO DE LA POESÍA

La década de los ochenta, tan fructífera para la narrativa, fue algo compleja y dolorosa para la poesía. Los poetas del 68

pasaron de la algarabía a la rabia casi sin transición. Y en cierta manera los intentos para restaurar la continuidad interrumpida con los años sesenta fueron inútiles. Ni las promociones generacionales a partir de revistas —*El Ciervo Herido, El Zaguán, Palos de la crítica, Cuadernos de Literatura, Anábasis, Cartapacios* y, probablemente la última con esa intención, *La Mesa Llena*— ni las reivindicaciones en forma de movimiento estético, como el Infrarrealismo, tuvieron éxito.

Como se dijo antes el 68 (y su posdata, el 71) había desplazado a la poesía de las aulas y las revistas a los recitales, las canciones y las hojas volantes en los setenta. Las dos figuras señeras, Octavio Paz y Efraín Huerta, mostraban el principio de polarización que acentuaría la fama posterior, ya en los ochenta, de Jaime Sabines. Mientras Huerta divulgaba sus poemínimos, en algo deudores de la antipoesía de Nicanor Parra, Paz publicaba tal vez el mejor poema de toda su obra lírica, *Pasado en claro*. Pero un libro extraño e irrepetible, *Isla de raíz amarga*, de Jaime Reyes, vendría a mostrar una rabia más radical, menos poética y poetizable, dado que era una rabia en ebullición. No es difícil trazar una genealogía de esa rabia, con los ya mencionados Huerta y Sabines, en parte por ser escasa, en parte por su poca importancia en una tradición como la nuestra fundamentalmente cultista. Comparemos dos épocas: El poeta blasfemo en Renato Leduc está permeado por el humor y por una conciencia formal asombrosa. Jaime Reyes es pura hiel y la forma sólo le viene de su fuerza expresiva.

Un poco después David Huerta, hijo de Efraín, pero claramente vinculado a una estética distinta, publicaría *Incurable*, libro definitorio de la estética informe en busca de estructura, libro que, además, marcaría los límites de una estética ver-

sicular y neobarroca en México. Otros autores de la misma edad —Francisco Hernández, Marco Antonio Campos, Jorge Ruiz Dueñas, Antonio Deltoro— guardarán distancia respecto a la poesía como rencor o como enfermedad y trabajarán en cambio una herencia de voces que va del romanticismo alemán a Pessoa y Álvaro Mutis.

La rabia se tradujo en una poesía muy bronca en Jaime Reyes. Si a esa rabia le sumáramos la Arcadia portuguesa inventada/traducida en *Cantado para nadie* por Francisco Cervantes, poeta diez años mayor, y la desnudez del Salvador Novo de *Nuevo amor* estaríamos más cerca de esa tradición hecha no, como formuló Paz, de rupturas sino de excepciones. Los poemas publicados por Reyes posteriormente en *El ogro* no tuvieron ni de lejos la misma fuerza. No fue *Isla de raíz amarga* un libro que definiera una estética sino que cumplía una necesidad. Otro poeta al que se puede adscribir a esa tendencia es Mario Santiago, el más destacado poeta del grupo infrarrealista, pero no llega a conseguir esa condición de hiel.

Jaime Reyes dio, con *Isla de raíz amarga* (1976) voz a la poesía de ese páramo que había sido habitado de soslayo por libros de gran calidad, tan extremadamente esteticistas, como *Cuaderno de noviembre* (David Huerta), *El ser que va a morir* (Coral Bracho) y *Tierra nativa* (José Luis Rivas). El neobarroco, tanto el culterano como el conversacional, dejó paso a un tono directo y a veces musical en poetas como Ricardo Yáñez, Ricardo Castillo y Rafael Torres Sánchez, poetas que se dieron a conocer en la Guadalajara de fines de los setenta.

Gabriel Zaid, uno de los poetas y críticos más importantes impulsados por *Poesía en movimiento*, autor también de una antología notable de muy distinto signo, *Ómnibus de poesía mexicana,* formularía en *Asamblea de poetas jóvenes de México*,

una muestra demográfica más que una antología, la explosión lírica del momento, sin duda, como consecuencia del 68, en busca de un lenguaje expresivo libre, y anunciaría el problema que esa dispersión multitudinaria provocaría en la formulación de un canon. Si las antologías no podían orientarse ni por la idea del autor y la obra, ni por la del poema en sí, separado de su autor y apoyado en el gusto (propuesta del Ómnibus), en la dispersión (parece decirnos) sólo nos podemos orientar de forma estadística, pues a la falta de perspectiva se suma la abrumadora cantidad de textos publicados en distintos formatos y soportes, lo que se vendría a multiplicar dos décadas después con la *web*.

La poesía, sin embargo, había demostrado a través de las revistas, recitales y ediciones independientes, que podía ir en busca de su público por caminos no controlados por la mercadotecnia. Al revés de la novela, la poesía no vende, y ésa era una "virtud" que había que aprovechar. ¿Qué poeta había en el *boom*? El que estuvo más cerca fue, sin duda, Octavio Paz. Pero si no se contaba con medios de orientación en esa dispersión, y el canon como consecuencia del gusto lo era, se provocaba una situación que no se sedimentaba en faros orientadores.

Ese papel lo viene a jugar, justo a principios de la década de los ochenta, *Tierra nativa*, un libro que podemos ubicar claramente dentro de una tradición autorreferencial, con modelos como Eliot, Pound y Saint John Perse, y leer también como una resurrección de la luminosidad pelliceriana. *Tierra nativa* comparte con *Peces de piel fugaz* de Coral Bracho, *Algarabía inorgánica* de Antonio Deltoro, *Cuaderno de noviembre* de Huerta y algunos otros, la condición de libro que anuncia con fuerza un nuevo tono en nuestra lírica, pero hace más que

eso al reestablecer las líneas fundamentales de una tradición —y lo hace en el terreno del lenguaje y en el de la forma del poema extenso. Deudor a la vez de *La suave patria*, de *Muerte sin fin*, de los *Esquemas para una oda tropical* y de *Piedra de sol*. Así, *Tierra nativa* debe ser visto como una nueva acta de resurrección de la lírica mexicana en medio de un paisaje, si no desierto sí deforestado.

Y la década inaugurada por *Tierra nativa* va a ser la de la consolidación nuevamente de los referentes de autor y de obra —escritores como Francisco Segovia, Alberto Blanco, Víctor Manuel Mendiola, Myriam Moscona, Jorge Esquinca, Alfonso D'Aquino, Pedro Serrano, Vicente Quirarte, Pura López Colomé, Silvia Tomasa Rivera, José Javier Villarreal, Luis Miguel Aguilar, Fabio Morábito, inmersos y no pocas veces ocultos entre la dispersión multitudinaria, expresión que después serviría para titular una antología de la narrativa mexicana, pero que resulta mucho más adecuada para describir lo que pasaba en poesía.

Con una estética muy distinta, tanto del neobarroco como del nuevo intelectualismo, Marco Antonio Campos escribe una poesía con algo de íntima sordina lopezvelardiana, pero también fecundada en la lectura de grandes poetas en otras lenguas —es traductor del italiano, el francés y el portugués— y culturas, poeta viajero que escribe postales al lector azaroso.

Uno de los autores que llamó más rápido la atención fue Alberto Blanco, editor de la revista *El Zaguán*, que mostraba presencia tanto de la poesía conversacional gringa, en especial los *beats*, como de los surrealistas, Éluard por ejemplo, o el mundo de la cultura popular. Pero fue también de los primeros en perder la atención de los críticos y los antólo-

gos (en las antologías que aparecieron en el siglo XXI, *Tigre la sed* y *354 delicados*, su nombre está ausente). Coral Bracho, por su lado, con sus dos sorpresivos primeros libros, guardó silencio durante varios años y a partir de los noventa retoma un ritmo constante de publicación. Jorge Esquinca a su vez desarrolló una obra cada vez más concentrada y precisa. Poetas que llegaron en su momento a cultivar el soneto, como Quirarte y Mendiola, encontraron la libertad de la forma en libros posteriores. La partida entre la pinche piedra y la luz, lucero, luz de eros parecía ganada por esta última.

NUEVO REGRESO A UN NUEVO OCTAVIO PAZ

Esta decantación de la estética lírica dependió en buena medida de que Octavio Paz publicó "Pasado en claro", su gran poema de madurez vital.

La dispersión provocó no sólo una superficie más extensa sino un mayor volumen en la densidad. Por ejemplo, dos poetas con poca atención de la crítica y apenas algunos lectores, como D'Aquino y Segovia, son piezas fundamentales de alto nivel poético, el primero con una obra breve y concentrada, el segundo con mayor producción lírica, ensayística y narrativa. Ambos con una gran concentración y conciencia del lenguaje son, sin embargo, poetas que utilizan la palabra para encarnar la experiencia poética. Francisco Segovia publicó, ya en el nuevo siglo, su libro *Partidas*, extraña prolongación poética de algunos de los temas de la narrativa del desierto.

Por otro lado, la aparición de voces femeninas ya no es algo extraño y, por lo tanto, su escritura se incorpora con

naturalidad a un discurso colectivo: Alicia García Bergua, Carmen Villoro, Tatiana Espinasa, Marianne Toussaint, Minerva Margarita Villarreal, Verónica Volkow, Elsa Torres, además de las ya mencionadas Bracho, Moscona y Rivera.

La poesía escrita por mujeres ya no es un síntoma de un cambio, sino la manifestación visible de una sensibilidad cada vez más presente. El conjunto de la generación surgida en los años setentas toma forma en los ochenta a través de la consolidación de ciertos nombres, más que de estilos. Si Ricardo Castillo, después de *El pobrecito señor X* y *La oruga*, se decanta más por otro tipo de contacto con los lectores —recitales, poesía cantada, grabaciones— que lo aleja del canon poético, lo mismo le sucede a Eduardo Langagne, surgido a mitad de los setenta como editor de *El Ciervo Herido*. El conjunto de la lírica de la época —es difícil por la dispersión mencionada llamarla generación— queda, sin embargo, en un terreno incierto, sin lectores y con poco asedio crítico.

Desvanecido el impulso de las revistas literarias del post sesenta y ocho se empezará a gestar, en cambio, un muy importante movimiento de editoriales independientes que florecerá en la década final del siglo XX. Se desatará también una cierta guerra intergeneracional a partir de las antologías que muchos de sus miembros elaboran: *Dos décadas de poesía en México* (Sandro Cohen), *Poesía mexicana reciente* (Eduardo Langagne), *La sirena en el espejo* (Espinasa, Mendiola, Ulacia), y otras de Evodio Escalante, Jorge González de León, Alejandro Sandoval, Ernesto Lumbreras, y también por el tímido intento de recuperar presencia internacional con antologías en otros países de lengua española (España, Chile, Colombia) y en muestras globales de la lírica de nuestro idioma, sin conseguirlo del todo.

El rostro que había conseguido darle a la poesía mexicana *Poesía en movimiento* se desdibuja. No sólo no se actualiza la idea de modernidad sino que la misma poesía adquiere tintes mucho más conservadores en su conjunto. A esto contribuye que los movimientos aparentemente modernizadores —la poesía conversacional y política, la influencia *beat* y contracultura, la experimentación con drogas e incluso la liberación femenina y gay— acabaron provocando un efecto inverso, una prosodia convencional y una imaginería pobre. Si bien algunos poetas, como Zaid y Pacheco, conservaron y conservan una gran presencia y ejercen una labor de magisterio entre las nuevas generaciones, la generación final de *Poesía en movimiento* se desvaneció. Los poetas de La espiga amotinada ya no son valorados, Becerra se volvió un referente mitológico, en buena medida, por su temprana muerte, Francisco Cervantes hizo una obra muy desigual y pesimista, y lamentablemente cada vez se le lee menos, Aridjis se perdió en retórica… De hecho hoy esa generación está marcada por el tono de un poeta no incluido en la antología, Eduardo Lizalde, y reúne nombres como los de Juan Martínez y Sergio Mondragón, Juan Carvajal y Guadalupe Villaseñor, y alcanza a poetas de la década siguiente, como Alejandro Aura.

La vigencia de *Poesía en movimiento* llega a ser inverosímil cuando el paisaje ha cambiado tanto. El crítico e historiador Anthony Stanton, a quien se debe uno de los mejores ensayos sobre la antología, señala que es como si buscáramos orientarnos en la actual Ciudad de México con una guía de los años sesenta.

Las generaciones que sufren los estragos de esa actitud acrítica fueron las siguientes, los poetas del cuarenta, la generación del sesenta y ocho y la de los nacidos en los cincuenta.

No deja de llamar la atención que esa reelaboración de una guía del paisaje poético no se ha conseguido, pero sí, y en numerosas ocasiones, se ha intentado. Hay algo en esa soterrada guerra de antologías a partir de 1980, posteriores a la aparición de la *Asamblea,* que no funciona ¿Por qué? La respuesta es obvia, aunque engañosa: no tienen detrás de ellas a Octavio Paz, que articula no sólo un discurso en la selección y prólogo del libro, sino que además, construye ese discurso con firmes cimientos y a largo plazo, en publicaciones como la *Revista Mexicana de Literatura*, *Diálogos* y *Plural* (con su prolongación en *Vuelta*).

Un ejemplo de cómo se da ese replanteamiento crítico está en el efecto provocado por *Los detectives salvajes*. La novela de Roberto Bolaño, que tuvo un efímero paso por México en los años setenta, en el que impulsó un igual de efímero movimiento lírico, el infrarrealismo, provocó con su aparición en 1999 una súbita revaloración de ese grupo. Ojo: es una novela y no un libro de crítica el que los recupera y lo hace como personajes, es decir: por el aspecto anecdótico. Se vuelven una moda y un poeta apenas llamativo como Mario Santiago, el mejor de ellos, se vuelve de la noche a la mañana referente imprescindible de una estética bronca y anticultural. No han leído sus poemas quienes lo dicen, ya que están plagados de referencias cultas y de guiños secretos. La poesía mexicana ha sido, como se dijo, en el siglo XX claramente cultista e incluso tradicionalista, y los movimientos contrarios no han sido interlocutores ni han provocado un diálogo, si acaso un contrapunto sin mucho volumen cualitativo, aunque si mucha estridencia (estridentismo, poeticismo, infrarrealismo). Paz quería una tradición de la ruptura, pero la segunda parte de la ecuación —la ruptura— fue un invento de su genio creador y no una realidad.

La ruptura en todo caso y cuando ha ocurrido, viene de la radicalidad de ese cultismo. Poetas como Esquinca, Segovia, Rivas o D'Aquino llevan esa tradición a su imposibilidad y a su contrasentido; es en ese camino que, a la manera de Rimbaud y no de Paz, son absolutamente modernos. La situación no deja de ser conflictiva porque produce a veces enormes sorpresas, por ejemplo, una poesía voluntariamente rupestre, en la que se confunde sinceridad con cursilería, términos que si se miran bien son antitéticos.

La nostalgia de la modernidad ha provocado entre nosotros una literatura tradicionalista que se manifiesta de forma iconoclasta. No es tan paradójico como parece. La tradición, estudiada y precisada por Paz, del poema extenso en nuestras letras es muy clara: de Manuel José Othón y su *Idilio salvaje* a poemas narrativos tan distintos como *Tierra nativa*, *Origami para un día de lluvia*, *Papel revolución*, *Las cuentas de Homero* o *Partidas*, pasa por hitos como *La suave patria*, *Muerte sin fin*, *Canto a un Dios mineral*, *Esquemas para una oda tropical*, el *Sueño* de Ortiz de Montellano, *Piedra de sol*, *Blanco* y *Pasado en claro* de Paz, *Anagnórisis* de Segovia, *Cada cosa es babel* de Lizalde, *Responso del peregrino* de Chumacero, *Picos pardos*, *Elegía por la muerte del mayor Sabines* y varios más. No sólo es que entre ellos configuren una sólida tradición, sino que se asientan claramente en la del barroco americano, a través de sor Juana y Sandoval y Zapata, y en la del barroco español de Góngora, en la elegía fúnebre a lo Manrique y en la oda a lo Fray Luis.

Por eso, no es de extrañar la evolución de un poeta como David Huerta, de *Incurable* a los libros más recientes, ni la cohesión de los poemas de Marco Antonio Campos en un mismo tono intimista, no reñido con el último Huerta. El barroco

de Huerta no viene de las vanguardias de los años veinte sino de Lezama Lima. Igualmente en la evolución de Antonio Deltoro, de su *Algarabía inorgánica* a la sencillez de los poemas de los noventa, es sintomática, y no viene de Machado, como él quisiera, sino otra vez, de Paz. Esa sencillez se encuentra en las raíces de la escritura cotidiana de Carmen Villoro o de Fabio Morábito, mientras que el aliento experimental se vuelve confuso en la escritura de Eduardo Milán, una de las voces críticas más influyentes del periodo.

Un ejemplo que sintetiza varias líneas de desarrollo es Víctor Hugo Piña Williams. Poeta del lenguaje, poeta experimental, sus mejores momentos los consigue cuando esa convicción y disposición para escuchar el idioma hablando desde sí mismo, se traduce en textos de gran llaneza cotidiana y transparencia de sentido, como si a la pinche piedra se llegara también por la luz de eros. Otro ejemplo, anterior en cincuenta años: los mejores poemas de vanguardia mexicanos, comparables a los de Girondo, los escribe un sacerdote, Manuel Ponce y son cantos a la Virgen.

Algunos críticos han señalado que el gran cambio que se da en los años ochenta en la literatura mexicana, y de manera muy visible en su poesía, es que ya no quiere insertarse en esa tradición nacional, rompe con sus principales líneas de desarrollo (en especial el nacionalismo) y busca formar parte de una rica y plural literatura universal, en otras lenguas y con otras poéticas, pero no en busca de un cosmopolitismo como el de Contemporáneos, sino más bien por unos intereses globalizados, en los que un escritor contemporáneo —de Irlanda, de Argentina, de India o de Japón— tiene más afinidades con los de su edad que con los de su tradición, no una secuencia continua sino una simultaneidad en el diálogo.

Eso se refleja en dos maneras particulares de concebir un género que sirve de puente entre las orillas lírica y narrativa: el ensayo. A críticos que conciben su función lejana a la academia, aunque puedan pertenecer a ella, y más cercana al periodismo divulgativo, la reseña bibliográfica y la entrevista les son muy útiles. Marco Antonio Campos realiza de forma notable ese tipo de trabajo. También lo hace, desde una versión muy distinta, Eduardo Milán. La reseña, convertida en pieza mayor del ensayo por Gabriel Zaid, tiene en esos años una gran importancia, pues pone orden en la dispersión que pronto se volverá inabarcable. Lo hará de manera notable un joven crítico que ya se perfilaba entonces como uno de los grandes talentos reflexivos, Christopher Domínguez Michael, autor a fines de la década de la hoy imprescindible *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*.

Esa vena ensayística es la que ha tenido muchos y buenos practicantes en el siglo XX mexicano. De Reyes y Castro Leal a Carballo, Zaid, Monsiváis, Huberto Batis y José Joaquín Blanco, mientras que la otra manera del ensayo, la deudora de Montaigne y no de los hermanos Goncourt, es más escasa, pero cuenta con autores como Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Tomás Segovia, Hugo Hiriart, Adolfo Castañón y —en los años ochenta y siguientes— con Francisco Segovia, Alfonso D'Aquino, y —más jóvenes— Gabriel Bernal y Salvador Gallardo.

El cambio de tono ensayístico es importante: la academia había sido llevada al límite por un escritor no académico como Paz, en *Las trampas de la fe* y por *Poética y profética* de Tomás Segovia. Por su lado, Alejandro Rossi y Hugo Hiriart hacían ese tipo de ensayo que no tiene en sí mismo objetivo sino escribirse. Hay un pensamiento lejano del tratado

y la monografía, tanto como de la recopilación de reseñas que otorga a la literatura, en general, más allá de las fronteras genéricas, una gran libertad, equivalente y paralela a la que la crónica descubrió en el post sesenta y ocho. Un ensayo que no necesita motivos, pero tampoco métodos ni objetivos, que se dirige específicamente al placer del lector. Y que en esa ausencia de objetivos puede pensar de verdad a fondo y con libertad. Ese tipo de ensayo parece natural, además, en un medio cultural que se encuentra en crisis.

El protagonismo que desde los años sesenta el medio editorial español tiene en el mercado latinoamericano, es ya abrumador en los ochenta, cuando las inteligentes políticas de la transición española impulsan al libro como producto de exportación. Los ensayistas, que siempre han sido un grupo minoritario y con pocos lectores, aunque en cierto momento gozaron de mucho prestigio, deciden apoyarse en su condición reflexiva y autónoma de las contingencias mercantiles para cohesionar al lector en torno a la literatura como gusto.

La década del ochenta se verá, además, fuertemente marcada en su trecho final por un hecho político, la ruptura de un grupo de políticos, encabezados por Cuauhtémoc Cárdenas, con el PRI y el sorpresivo repunte de Cárdenas como candidato a la presidencia encabezando a la izquierda, y la posterior sospecha de un fraude electoral que impone a Carlos Salinas como presidente en 1988. La literatura no se había dado cuenta y no se había preparado para ello, como también la tomaría de sorpresa el levantamiento zapatista seis años después. Pero si bien, en 1994 tendría cierta capacidad y nobleza para reaccionar ante ello, en 1968 los grupos culturales vieron, sin vergüenza alguna, el momento de volver a ofrecerse como legitimadores del poder.

En 1985 un sismo de fatales consecuencias sacudió a la Ciudad de México y paralizó al gobierno de Miguel de la Madrid, que no supo reaccionar ante lo sucedido. Despertó, en cambio, a la sociedad civil, que precisamente porque se trataba de una acción desideologizada, mostró valor, solidaridad y entusiasmo. La metáfora de la tierra baldía se volvió realidad. El desierto espiritual se correspondió con el físico. Sorprendería después que un sistema que estaba podrido por dentro fuera capaz de reconstruirse públicamente y durar todavía dos sexenios más. Una buena parte de la responsabilidad recae en una generación que vivió las protestas del 68 y que después vio cómo algunos de sus talentos se corrompían y se ponían al servicio del poder y su legitimación en lugar de ejercer la reflexión crítica.

El ensayo llamado de imaginación, que hoy día tiene sus mejores ejemplos en los ya mencionados Hiriart, Segovia y González Dueñas, o más recientemente, en Luigi Amara, tiene pendientes varias asignaturas. Una, necesaria, es establecer mapas de los márgenes en los que se da, ahí sí, una tradición de la excepción: autores como Carlos Díaz Dufoo hijo, Manuel Ponce, Manuel Calvillo, Tita Valencia, Ulises Carrión, Pedro F. Miret, Samuel Walter Medina, que gracias al proceso de lectura se integran a una evolución no normativa pero sí normalizada, como ha ocurrido con Gilberto Owen, Efrén Hernández, Francisco Tario y otros, y así aportan el necesario contrapunto a la melodía central. La crítica, cuando reivindica a los raros, no debe caer en la tentación de enrarecerlos, sino de iluminarlos y poner a prueba en todo caso su rareza.

Igual ocurre en la valoración de lo que podemos llamar libros centrales de nuestra preceptiva literaria: *El deslinde* de Reyes, *El arco y la lira*, *El laberinto de la soledad* y *Las trampas*

de la fe, de Octavio Paz, *Los mil y un años de la lengua española* de Antonio Alatorre, *Poética y profética* de Segovia, *Amor perdido* de Monsiváis, *La jaula de la melancolía* de Bartra. Una mención especial tiene la historia como género literario, como muestra el ejemplo de Luis González y González con *Pueblo en vilo* y su obra en conjunto.

No hay que olvidar que es justamente durante los años ochenta que algunos de nuestros narradores centrales juegan su apuesta contra el azar: A *Terra Nostra* (1975) de Fuentes y *Segundo sueño* (1976) de Sergio Fernández, prosiguen *Testimonios sobre Mariana* (Elena Garro, 1981), *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce, que se publica en 1982, *Noticias del imperio* de Fernando del Paso en 1987, y ya en la década siguiente *Tinísima* (Poniatowska, 1992) e *Historia de la destrucción de todas las cosas* (Hiriart, 1992).

LOS AÑOS NOVENTA

La década final del siglo XX que es, pomposamente, también la del fin de milenio, estuvo salpicada por hechos sociales muy importantes: la esperanza, como toda esperanza falsa, del desarrollo social en los primeros años del sexenio salinista, la irrupción de los zapatistas en 1994, la violencia como herramienta para dirimir diferencias entre los grupos políticos —los asesinatos de Francisco Ruiz Massieu, el juez Polo Uscanga, el Cardenal Posadas y Luis Donaldo Colosio—, nos volvieron a un contexto más propio de *El águila y la serpiente* y *La sombra del Caudillo* que el de *En busca de Klingsor*, libro símbolo del éxito de la nueva generación de novelistas y de las estrategias de mercadotecnia de las editoriales, generación surgida en los noventa al amparo de una etiqueta promocional —la generación del crack— y el padrinazgo de Carlos Fuentes. El premio Biblioteca Breve que recibió Jorge Volpi en 1999 fue la culminación de una década más rica en promocionales que en buena literatura.

Volpi no sólo representa una internacionalización de la narrativa mexicana, casi ausente en ese contexto en las dos últimas décadas, sino también un cambio de estrategia crítica: ya no importa hacer buenas novelas sino ser leído, y eso sólo lo garantiza la promoción literaria. Nació en el fatídico 1968, como si fuera su sino escribió un libro sobre el movimiento estudiantil, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de*

1968, publicado en 1998, con la idea no sólo de reinterpretarlo sino de relegarlo al desván de la historia.

El crack surgió como un grupo de prometedores narradores, entre los cuales hay que mencionar a Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y otros, que en la medida en que tuvieron éxito público, ganaron premios y fueron editados en España y traducidos a diferentes idiomas, perdieron interés literario.

Mucho más interesantes resultaron narradores como Pablo Soler Frost, Ana García Bergua y Javier García Galiano no adscritos a ningún grupo y sí, en cambio, vinculados a una cierta heterodoxia temática —la vida cotidiana en García Bergua, la homosexualidad en Soler Frost, la fantasía cerebral y el humor en García Galiano— y a la influencia de diferentes autores de otras lenguas, como la alemana en este último. Ansiosos de nuevas perspectivas, en sus libros buscan alejarse de los férreos temas y las impositivas geografías de la tradición narrativa nacional, cuando se ocupan de pasajes históricos reconocibles y de búsquedas comunes tienen una adscripción sin nacionalidad, un no lugar desde el cual reiniciar, incurriendo en la paradoja de ser narradores tradicionales sin tradición.

No obstante, autores como David Toscana (1961), uno de los mejores narradores surgidos en los noventa, consigue desplazarse de temas y geografías convencionalmente mexicanas a registros nuevos, de libros como *Estación Río Tula* (1995) y *Santa María del circo* (1998) a *Los puentes de Königsberg* (2009) y *La ciudad que el diablo se llevó* (2012), ya ambientados en otro contexto. En Toscana se mezclan una atenta lectura del regionalismo en escritores como Daniel Sada y Severino Salazar, con su propia imaginería y una voluntad de construcción

de personajes, a lo que agrega un sentido lúdico muchas veces ausente en otros escritores del momento. Incluido en una antología cuyo subtítulo es *Narrativa mexicana de fin de milenio* no es nada milenarista ni apocalíptico (en realidad, salvo Guillermo Fadanelli, ninguno de los incluidos en ella lo son). Toscana, con un deseo no tanto de volverse un autor con muchas ventas, pero sí en busca de lectores, recupera registros narrativos de la narrativa del desierto, incorporando cierta amabilidad estilística: tramas bien dibujadas, lenguaje y sintaxis fluidos, sin excluir por ello una visión del mundo personal. En Toscana se reúnen los impulsos que ya se había encontrado en *La feria* de Arreola, lo popular y lo imaginativo. Hay, también, en Toscana una nueva manera de proseguir el camino de Rulfo.

La muerte del autor de *Pedro Páramo*, en 1986, no había significado un golpe traumático para nuestra literatura, pues Rulfo tenía ya varias décadas sin escribir. Tampoco lo fue tanto la de Arreola, en 2001, al empezar el nuevo siglo, pero sí lo fueron, y me ocuparé de ello un poco más adelante, la de Octavio Paz el 19 de abril de 1998, por la sombra que proyectaba sobre nuestra literatura y la de Elena Garro, apenas unos meses después, y apenas vuelta a descubrir por los lectores después de sus años de silencio, y hay que decirlo— por la sombra que proyectaba sobre su compañero por un par de décadas, Octavio Paz. Fue, los noventa, una década de pérdidas y un periodo de refundación de ciertas temáticas y estilos.

Hubo, por ejemplo, una renovación no del todo cumplida en la narrativa escrita por mujeres, con la aparición de Cristina Rivera Garza, 1964, Susana Pagano, 1968 (cuya novela *Y si yo fuera Susana San Juan*, 1995, no deja, desde el título, duda sobre su filiación), Alejandra Bernal, 1972, Marina Bes-

palova, 1970, y Guadalupe Nettel, 1973, siendo la última la de mayor impulso y aliento, y la que ha conseguido mejores narraciones. Afortunadamente estas escritoras no se reivindican como "escritoras de género", sino como escritores y si bien tocan temáticas claramente femeninas, lo hacen con la misma naturalidad con que lo hacen los varones con las suyas.

Si hubo, en cambio, una voluntad genérica en la novela policiaca, misma que evolucionó en buena medida hacia la ahora llamada literatura del narco y/o literatura de la frontera. Élmer Mendoza, 1949, Raúl Antonio Parra, que se reveló primero como un notable cuentista, antes de pasar a la novela y Luis Humberto Crosthwhite, 1962. Fue este último el más interesante en sus inicios, con una literatura minimalista, llena de guiños culturales —*Marcela y el rey, al fin juntos*, *El gran pretender*, *No quiero escribir, no quiero*— y experimentación formal, cabeza visible de un movimiento vinculado a la ciudad de Tijuana, en donde cuenta también con una personalidad propia Rafael Saavedra (1967). Tijuana ya antes había manifestado una carta de pertenencia en *Tijuanenses* de Federico Campbell y en el nuevo siglo, junto a escritores más jóvenes (y muy distintos), como Luis Humberto Crostwhite y Heriberto Yépez, se volverán un paradigma de lo fronterizo.

Tijuana contrapunteará con Ciudad Juárez su condición de urbe apocalíptica y lugar de una literatura nueva, frente a la ciudad tradicionalmente hegemónica de la cultura norteña: Monterrey. La literatura mexicana tiene periódicamente movimientos centrífugos que apenas hacen mella al tradicional centralismo, pero si en otras décadas Chiapas, Jalisco o Veracruz tenían una enorme importancia, en los noventa esa tendencia se desplazó hacia el norte, primero Zacatecas; San

Luis Potosí y Durango, después —ya a orillas del Río Bravo— a las ciudades fronterizas.

La historia económica de México en el siglo XX fue un factor terrible para la migración, enorme en la segunda mitad, hacia Estados Unidos, y fue esa situación la que volvió a la frontera un paradigma y un arquetipo primero, un lugar común después, pero que en su evidente realidad no puede ser ignorada por la cultura y la literatura. La zona de intercambio —desde las desoladas playas de Tijuana se observa Coronado, una de las zonas más ricas del mundo— no sólo es económica sino estética. Música, pintura, gastronomía, submundo. Juárez y sus feminicidios es sinónimo de la violencia que sufre México en el nuevo siglo, y allí, *a unos cuantos pasos*, El Paso, una de las ciudades más seguras de Estados Unidos, es decir, del mundo. En Juárez, desde los años ochenta, se gestó un fuerte movimiento literario, fundamentalmente ligado a la poesía, con escritores como José Joaquín Cosío, Jorge Humberto Chávez y Rocío San Miguel.

Tal vez el caso de los poetas de Juárez sea sintomático de una voluntad periférica, pero hasta ahora la crítica de la poesía mexicana sigue empantanada en el debate propuesto por los neobarrocos en los setenta y que los propios autores han superado en la práctica sin que la crítica se entere, prolongando, además, la inercia de un discurso triunfalista ante un consumo endogámico de la lírica —poesía para poetas— que cada vez más recuerda a una lucha de pandillas. La mirada, si no equivocada por lo menos discutible por su dogmatismo, que observa las últimas tres décadas del siglo XX como una carrera, no de estéticas, ni siquiera de autores, sino de protagonismos, hace que las nuevas generaciones busquen ante

todo esa condición a partir del ruido y no de la música inherente a su oficio.

Las revisiones de los cánones establecidos para las generaciones de los treinta —*Poesía en movimiento*—, los cuarenta —poetas del 68— y los cincuenta —la tierra baldía— está siendo en la práctica muy profunda: la desconfianza ante estéticas cada vez más transparentes y simples en su retórica —Pacheco, Aridjis, incluso, Becerra— no ha dado todavía el vuelco que sin embargo es ya previsible, hacia la lectura o relectura de poetas como Francisco Cervantes, Juan Carvajal, Juan Martínez o Guadalupe Villaseñor. El colapso crítico ante el movimiento posterior a *Poesía en movimiento* se refleja sobre todo en la última década del siglo XX, como veremos en algunos de los principales poetas del momento, a partir de sus recursos retóricos.

El periodo que va de la publicación de *El jardín de los encantamientos* de María Baranda, escritora que llama la atención por su musicalidad y riqueza de lenguaje, en la que algo del barroquismo narrativo de escritores anteriores se depura en busca de una claridad, transforma los colores selváticos o crepusculares, según se quiera, en gamas del blanco, transparencias, densidades volátiles lejanas de la estridencia y las consignas, pero sí con capacidad de construir un relato —uno de sus mejores poemas extensos lleva por título *Narrar*— y un horizonte para esa historia que también es el poema. Uno de sus títulos principales, *Moradas imposibles*, hace de esa condición imposible una cualidad de la morada justamente habitable por su misma condición no ficticia sino imposible. Con la publicación de *El mar insuficiente*, suerte de poemas reunidos, dentro de la canónica colección Ensayos y poemas,

alcanza un reconocimiento merecido, pues es la autora más joven en esa colección.

Un poco mayor que María Baranda, otro de los poetas centrales surgidos en los noventa es Francisco Magaña (1961). Espléndido editor y heredero de las búsquedas religiosas de la poesía mexicana, evidentes en muchos de los poetas canónicos —López Velarde, Chumacero, Zaid— y de los no canónicos —Ponce— y con una figura como Javier Sicilia entre los poetas nacidos en los años cincuenta, Magaña interioriza la búsqueda de la revelación a través de la imagen. Desde que se da a conocer con *Cuerpo en ausencia* (1990), ha desarrollado una consistente obra poética, lejana de las tendencias dominantes y con una personalidad propia muy clara y reconocible. Como Baranda, busca una interiorización de la experiencia como fuente de legitimidad de la palabra. La liturgia religiosa —véase, por ejemplo *Maitines*, 1999— le sirve para crear la secuencia que a Baranda le permite la naturaleza. Poesía del rito, pero no poesía ritualizada, la del poeta tabasqueño hereda tonalidades de sus paisanos Carlos Pellicer y José Gorostiza, en donde la inteligencia y el instinto no son elementos irreconciliables.

Una poética distinta se formula en los libros de Claudia Hernández de Valle Arizpe (1963), marcados por la voluntad de lo cotidiano y la presencia del cuerpo como realidad física —una buena muestra es su poemario *Hemicránea*, 1998—, a lo largo de los libros que ha ido publicando —*División del silencio*, 1988, *Otro es el tiempo*, 1993, *Trama de arpegios*, 1993, *Deshielo*, 2000, *Sin biografía*, 2005, *Perros muy azules*, 2010, *Lejos de muy cerca*, 2012— hasta reconocerse en un acento femenino novedoso entre las escritoras. Menos luminosa que Magaña y Baranda, su textura hace de su condición

opaca una pulida superficie de cuarzo, cristal de roca trabajado por la experiencia.

Eduardo Vázquez Martín (1962) aporta primero un humor muy consciente y después una capacidad de cursilería que le viene de su admiración por la lírica popular y el flamenco. Poeta de fina ironía, se da a conocer con el volumen colectivo *Navíos de piedra* (1986) y luego en *Comer sirena* (1992), un libro que busca renovar la lírica amorosa, aprovechando los presupuestos procaces de Gerardo Deniz y Tomás Segovia. Escritor más de la celebración que del lamento, después de un largo periodo de silencio, Vázquez Martín evoluciona en *Naturaleza y hechos* (1999) en esa dirección, al canto que relata venturas y desventuras amorosas en libros como *Lluvias y secas* (2008), contenido el tono por la forma. En dirección opuesta, Josué Ramírez (1963) ha desarrollado una vena narrativa en diferentes textos, en donde el poema se vuelve conversación, la conversación cuento y el cuento regresa al canto en un desarrollo disparejo con momentos deslumbrantes en libros como *Rumor de arena* (1991), *Hoyos negros* (1994), *Tepozán* (1996), *Muda de raíces* (1998), *Los párpados narcóticos* (1999), *Ulises trivial* (2000) y *Trivio* (2012).

En esa línea en donde cuenta más el impulso poético que va de un texto a otro, que el poema mismo, se inserta también la lírica del crítico y editor veracruzano José Homero (1965) con libros como *Sitio del verano* (1998), *Vista envés de un cuerpo* (2000) y *Luz de viento* (2006). O Ernesto Lumbreras, también crítico y editor, y coautor de la antología *El manantial latente*.

Al contingente nutrido de escritoras se suman Malva Flores (1961), Dana Gelinas (1962) y Tedi López Mills (1959) con búsquedas singulares, en la línea de una poesía marcada por el lenguaje y susceptible de emprender experimentos

llamativos la última, un prosaísmo juguetón e irónico, casi epigramático en la segunda, y una introspección lírica profunda la primera. Tal vez sea Silvia Eugenia Castilleros (1963) la que ha realizado una literatura más ceñida a un estilo propio en libros como *Entre dos silencios*, *La poesía como experiencia* (1992), *Como si despacio la noche* (1993), *Nudos de luz* (1995), *Zooliloquios* (1997), *Historia no natural* (2003) y *Eloísa* (2010).

Dos maneras han convivido en la forma de leer a estos poetas en el cambio de siglo, por un lado, el juego de espejos que provocan con sus contemporáneos e inmediatos antecesores, por otro, la aún incipiente personalidad de cada autor. Los mencionados entran bajo el precepto de que su evolución toma forma entre los 20 y 30 años de edad, pero sabemos que más que la evolución de la propia escritura son los gustos del momento los que pueden determinar, tanto el interés de la crítica como la respuesta de lectores y del medio, aquello que perfila ante la opinión pública el valor de una obra, así como instrumentos mediadores como los premios, cada vez menos confiables.

Jorge Fernández Granados se vuelve el paradigma de los poetas de esa generación. Con un notable trabajo en el lenguaje y preciso en sus palabras, suma a ello, en términos del crítico Rogelio Guedea, un intenso lirismo. Se le otorgan los premios literarios más importantes en México, incluido el Aguascalientes en el 2000 por *Los hábitos de la ceniza*. Sin embargo, su poesía traza una clara línea de continuidad con escritores de los cincuenta, como Jorge Esquinca y Coral Bracho, y deja asomar una cierta vena decorativa en sus imágenes. Para evitar el proceso que lleva de lo arquetípico a lo estereotípico, ha puesto en funcionamiento un riguroso

sistema autocrítico que también le ha cortado un poco el vuelo en sus libros más recientes.

Fernández Granados hace visible la falta de la elasticidad de los criterios generacionales aplicados al formular una división por décadas, ya que *Principio de incertidumbre*, de 2007, cierra el periodo abierto por un libro como *Peces de piel fugaz* de Coral Bracho, en 1977, treinta años antes. Al crearse un juego pendular entre las estéticas, los estilos y las ideas poéticas, ciertos ríos corren de forma subterránea y vuelven a salir a la superficie, mientras otros parecen secarse ante los ojos, pero su caudal sigue fluyendo bajo la superficie.

Por otro lado, la última década del siglo vive todavía bajo el manto protector de la figura olímpica de Octavio Paz. Los escritores —los poetas sobre todo— se debaten entre la reverencia acrítica y la distancia igualmente acrítica, empeñados en buscar su voz y su lugar en los insterticios y pliegues de una tradición que parece desvanecerse y una mirada nueva que aún no abre los ojos. Reacios a reconocerse entre ellos juegan, sin embargo, el juego de los grupos y se pierden en la necesidad de afiliarse a la jerarquía burocrática del poder cultural. Así, un poeta totalmente anómalo es Juan Carlos Bautista (1964) que, desde sus primeros poemarios, *Lenguas en erección* (1990), *Cantar del Marrakech* (1993), transforma no sólo el concepto de la poesía gay, gracias a una inventiva verbal y un humor demoledor, sino su ritmo gracias a un oído privilegiado.

Si todavía la lírica escrita en los años setenta y ochenta podía ser diseccionada en taxonomías, la de los noventa transforma la dispersión en absoluta libertad. Un caso excepcional es Jorge Hernández Campos (1921), que consigue, pasados los ochenta años, una nueva juventud, con *Sin título*, poemario con el que el autor de *El señor presidente* (1956), gana el

premio Aguascalientes en 2001. Al empezar el nuevo siglo publica un libro de enorme gracia e inusitada frescura juvenil, de lo mejor en las últimas décadas. Algo similar había ocurrido con Rubén Bonifaz Nuño (1922) y su libro *Calaveras* en 1987. El fin del siglo reinventa las taxonomías tradicionales, se basen éstas en la sincronía temporal o en la coincidencia de temas o estilos. Cuando eso ocurre, la crítica vuelve su mirada, no tanto a los nuevos valores, sino a las obras de los maestros, muchas de ellas ya con el punto final del fallecimiento del escritor.

Ejemplos: la poesía completa de Paz, muerto en 1998, la de Juan Carvajal (1934-2001), la de Jaime García Terrés, fallecido en 1996, y Francisco Cervantes (1938-2005). El cambio de siglo es una atalaya desde la cual se realizan profecías, pero también desde la cual se otea el pasado, incluso el pasado inmediato como si fuera algo lejano.

Es evidente que la formulación inversa nombra un constante cambio y reacomodo de los gustos. Durante mucho tiempo Isabel Freire estuvo ausente de las valoraciones sobre su generación, hasta que se publicó su poesía reunida, primero en la UAM y luego en el FCE. Juan Carvajal fue un escritor tardío, que publicó casi toda su obra ya en los años noventa, Guadalupe Villaseñor es una desconocida salvo para aquellos que por azar hayan podido leer *Ramal del viento*, su poesía reunida, posterior casi en treinta años a dos *plaquettes* publicadas en los ochenta. Francisco Cervantes, un insustituible durante años y con razón, está hoy penando en el olvido. Mientras tanto Francisco Hernández parece ser el poeta que concita mayor unanimidad entre los poetas de la generación de los nacidos en los cuarenta, generación que hasta hace unos años parecía ser una promoción poco dotada para la lírica.

Otros poetas, resistiendo la atracción de la publicación rápida, han dado a su obra un tiempo de destilación diferente. Aurelio Asiain, protagonista público más visible de una generación nacida en los sesenta, por su labor como jefe de redacción de la revista *Vuelta* en los años ochenta y noventa, publica sin embargo la mayoría de sus libros a finales de la primera década del nuevo siglo y principios de la segunda. Para esta historia interesa resaltar, más que la valoración de su poesía, un hecho importante y significativo: cuando muere Paz y el grupo original de *Vuelta* se disuelve y los más jóvenes se reorganizan en torno a *Letras Libres*, Asiain emprende una aventura extraña y fascinante, la revista *(Paréntesis)*, que no sólo intenta ser continuidad, también diferencia respecto al impulso paciano, realmente intenta un tipo de revista nueva, hiperliteraria y llena de guiños culturales, que da por sentado una República cultural mucho más sólida de lo que en realidad estaba, y por eso fracasa. Pero su fracaso es un buen termómetro de la situación en el principio del siglo XXI: una notable literatura sin lectores. La idea de una escritura para escritores se materializa de la peor manera: escritores que leen para escribir, y en donde la lectura como tal pierde no sólo su autonomía sino también su sentido más vital. Así a la crítica ya no le interesa el canon como pasión lectora sino como modelos de operación textual, en el mejor de los casos, o de figuración pública en el peor. Es más fácil *figurar* si no hay figuras ni generaciones brillantes a las cuales desplazar: la tradición, si la hubo, de la ruptura, se transforma en la del mundo empieza conmigo, típicamente calcada de la política sexenal.

Por eso tampoco funcionan las muchas antologías realizadas después de *Poesía en movimiento*. Están pensadas a corto

plazo, con la disculpa de responder no al gusto sino al consenso o al síntoma, No hay, por ejemplo, antologías de grupo, con un gusto específico al que se defienda con reflexiones y con textos. De los infrarealistas no apareció la necesaria antología del grupo, a la que se incorporaran los manifiestos y textos reflexivos y que permitiera valorar realmente su calidad como movimiento. Por otro lado no es lo mismo hacer una antología en caliente, que nos da justamente la temperatura, que dejarla al trabajo de los investigadores décadas después, como ha ocurrido con el grupo llamado hispanomexicano, que engloba a los poetas que, nacidos en España, que llegaron niños o adolescentes a México, y aquí se volvieron escritores, grupo que entre los poetas incluye a Xirau, Segovia, García Ascot, Rius, Perujo, Deniz, Pascual Buxo, Rodríguez Chicharro, Patán, Muñiz-Huberman entre otros y que es otro factor que contribuye a la relectura de los poetas nacidos en los treinta.

Mirar atrás sin volverse estatua de sal implica mirar el pasado como presente. Es la disyuntiva actual en un nuevo siglo, disyuntiva que pocos escritores ejercen, y cuya falta de miras se transmite a los cada vez menos lectores-lectores. En la medida en que se prolongue en el culto a la modernidad ya vacía de contenido el lector se retirará de la poesía, en el mejor de los casos hacia la novela, o simplemente abandona la lectura.

La idea de la poesía para poetas empieza a ser muy nociva, pues si bien en un primero momento significó la concentración sobre sí misma, a cien años de publicada *La tirada de dados* de Mallarmé esa senda se encuentra en parte agotada. Junto a Eliot, el francés ha sido el poeta en otra lengua más influyente entre nosotros. Jaime Moreno Villarreal tradu-

jo *La jugada de dados* y Tedy López Mills escribió un curioso libro sobre él. Ambos poetas, a los que se suman otros como Gabriel Magaña, muestran ese aspecto, menos amplio que la influencia de Eliot, pero tal vez más profundo.

Si la que llamaremos generación de *Paréntesis* resulta tan importante es que no se han conformado con una apariencia de nuevas ideas, de articulación en grupo en torno a ideas que se defienden y discuten colectivamente. Y de verdad lo hacen. Algo similar no ocurría y sin mucho éxito desde el poeticismo en los finales de los cincuenta y primeros sesenta. El crack y otros simulacros de movimientos sólo fueron ardides publicitarios.

UN FINAL DE SIGLO ENTRE PARÉNTESIS

El siglo XX mexicano concluyó entre acontecimientos de diversa índole: desde la rebelión zapatista en 1994 hasta la salida del Partido Revolucionario Institucional del poder en 2000, después de prácticamente ochenta años en el poder, si tomamos como inicio del régimen al general Álvaro Obregón, sin olvidar un triste regreso a la violencia entre caudillos, con el asesinato de Colosio, el Cardenal Posada, Ruiz Massieu y el juez Polo Uscanga, y unas investigaciones a medio camino entre el videojuego y el sainete macabro.

En la patria letrada, si bien con visos mucho más civilizados y creativos, ocurría algo similar: las grandes figuras del siglo se despedían y la iconoclastia se ejercía en el vacío. Octavio Paz muere el 19 de abril de 1998, después de una larga enfermedad. La revista *Vuelta* publicó poco después un último número a manera de despedida y dejó paso a una nueva revista, *Letras Libres*, bajo la dirección de Enrique Krauze, en la que la última promoción de escritores alrededor del poeta se reestructuraría de cara al nuevo siglo.

Uno de los escritores más activos y protagónicos de ese grupo, el crítico e historiador (y aunque a veces no se mencione, novelista) Guillermo Sheridan, a los quince años de ese número final reiteraría la idea de que mucho de la literatura mexicana del siglo XX se cocinó en esos "polimorfos centros vivos de irradiación" que fueron las revistas, y que

—pensando con seguridad en *Letras Libres*—, aspiraban a serlo en el XXI. Más allá de que hasta ahora, recorrida ya década y media de ese periodo, no parece ser así, lo acertado del juicio de Sheridan, uno de los mejores conocedores de nuestra historia cultural hemerográfica, se aplica a una revista que desde mi punto de vista sirve de colofón al siglo XX mexicano: *(Paréntesis)*.

El primer número de esa revista aparece en diciembre de 1999, casi de manera paralela a *Letras Libres*, dirigida por Aurelio Asiain, el jefe de redacción durante varios periodos de *Vuelta*, y agrupó, aunque no se lo planteara expresamente, a la generación de escritores que más ostensiblemente sintió la ausencia del gran poeta, la de los nacidos en los sesenta. También encarnó una estética que si bien no fue novedosa, sí lo fue el protagonismo que se propuso en el contexto de las letras mexicanas. Frente a la evidente politización de *Letras Libres*, dirigida por un historiador, *Paréntesis*, dirigida por un poeta, revindicaba la vertiente literaria del autor de *El laberinto de la soledad* desde una perspectiva no sólo autónoma, sino autosuficiente. *Paréntesis* no encontraba su veta más honda en *Taller* sino en *Contemporáneos*, pero sobre todo en la reivindicación que de ellos hizo, precisamente, Octavio Paz y una buena parte del grupo (o grupos) reunido a su alrededor, primero en *Plural*, y luego en *Vuelta* (de Tomás Segovia y Juan García Ponce a Guillermo Sheridan).

El interés por la sociedad, la política y el poder le había pasado factura a la literatura de Paz, y en cierta manera *Paréntesis* buscaba, desde la misma presentación gráfica y tipográfica de la revista, reivindicar lo literario como núcleo, sin desvincularlo del ejercicio crítico que lo excede y en cierta manera cumple como actividad intelectual. Como sus ante-

cesores, ochenta años antes, encuentran el origen de ese impulso en el simbolismo francés y en su caracterización latinoamericana por Darío y el modernismo en ese libro esencial titulado *Los raros*. No hay que olvidar que la literatura mexicana se debatía en esos momentos, un poco por imitación de la anglosajona, pero también por la tendencia propia al establecimiento de jerarquías, en una discusión más banal que profunda sobre el sentido de un canon (el libro de Harold Bloom, *El canon occidental,* se discutía por esos años).

Asiain publicó en 1996 su libro de ensayos *Caracteres de imprenta*, en donde ya hay un texto que reflexiona sobre el paréntesis, y en el que desde el mismo título, jugando con la polisemia de la palabra "caracteres", dibuja esa idea de la literatura, al margen, entre paréntesis, no vinculada al sentido lato de la actualidad o de la coyuntura, pero sí atenta a la manifestación de lo excepcional en el contexto inevitable de la norma. Si bien es cierto que es precisamente la condición de Olimpo literario de la revista *Vuelta* lo que le permite mirar el detalle y la minucia como núcleo del sentido, también es cierto que, a diferencia de *Letras Libres*, en *Paréntesis* al extremarla se pone en riesgo la condición olímpica. El riesgo de quien considera que no tiene nada que perder, pues es esa nada la que lo determina, resulta paradójicamente muy arriesgado.

Heriberto Yépez, uno de esos posibles raros de este principio del nuevo siglo, ha dicho, y con una buena dosis de razón, que la categoría de raros oculta una pereza del crítico taxonomista, detrás de su prestigio y su vaguedad. Sin embargo, *Paréntesis* sí encarna una nueva manera de concebir la literatura, manera que a lo largo del siglo XX, desde los últimos modernistas hasta escritores como Pablo Soler Frost o Javier

García Galiano, se manifiesta de forma larvada, tal vez con la conciencia de que su lugar está siempre tras bambalinas o en la penumbra, así sea protagónica y resplandeciente (pienso al usar estos adjetivos en Juan José Arreola, pero también antes de él en Efrén Hernández y después en Hugo Hiriart).

El uso de la palabra raros en Darío es un síntoma de la época. Si el libro se escribiera hoy, tal vez se llamaría, con o sin ecos de Menéndez Pelayo, los heterodoxos, ya que si bien el término es muy rotundo en la obra del filólogo español, en la actualidad su contenido ha perdido fuerza, tanto como la ha perdido la designación de raros. Por eso su equivalente más correcto sería la de marginales. Carlos Monsiváis había publicado, como prólogo a la autobiografía juvenil de Salvador Novo, *La estatua de sal*, uno de sus mejores ensayos, "Lo marginal en el centro". Ése era el lugar que buscaba *Paréntesis*. Y ¿no es lo que hace ese signo ortográfico, el paréntesis, sino poner lo marginal en el centro, centrifugarlo?

No sería, sin embargo, Aurelio Asiain quien ocuparía un lugar preponderante en ese movimiento en los primeros años del siglo XXI. La revista, excesivamente ambiciosa y con pretensiones que daban por sentado un público lector que no tuvo, se acabó pronto. También reflejó algo que ya se había visto en las dos últimas décadas del siglo XX: la literatura mexicana ya no respondía a una actividad de grupo, colectiva, pues los escritores que llamaban la atención eran, en buena medida, absorbidos como fuerza laboral en las publicaciones ya existentes, lo que llevó a que la mayoría de los intentos por hacer revistas nuevas e independientes de los grupos de poder, fracasaran en los ochenta y noventa (el último intento con cierta perspectiva, *La Mesa Llena*, sucumbió justamente por lo cerrado del grupo, manifiesto desde el propio título de la revista).

Lo que sustituyó a esa tradición de creación de revistas, al faltar la cohesión que da el grupo, fue la proliferación espectacular de editoriales literarias, todas ellas inspiradas en las de Miguel N. Lira en los años veinte y treinta y de Arreola en los cincuenta, movimiento que a partir de La Máquina de Escribir, impulsada por Federico Campbell en los setenta y la creación de El Tucán de Virginia un poco después, va a tener sus momentos dorados en el cambio de siglo. El tránsito de esas revistas como foco de irradiación que señala Sheridan en la mención hecha líneas arriba, se desplaza a las editoriales y si bien gana en su concepción de la obra como gesta individual, pierde su condición polimorfa y, en parte, irradiadora. Me interesa, entonces, destacar algunos autores de esa generación entre paréntesis, tal vez signo de un siglo que abre entre paréntesis, el XXI.

La noción de raros tiene una obvia implicación de cuestionamiento generacional, sino inmediato y frontal, sí en su condición de actitud. Darío se fascinó por esos escritores que en la América Latina del siglo XIX eran imposibles, pues se trataba de un siglo de construcción de identidades, el de los países independientes que surgirían, muchas veces, sin claridad, en el transcurso de las luchas internas y las polémicas culturales. Muchos de los acentos modernistas son ecos de una estética que rechaza la tradición, encarnada en los poetas malditos (véase la estridente diferencia entre malditos y raros). México construye a partir de la Revolución mexicana muy claramente, y con visibles raíces en el modernismo y en el realismo del XIX, una patria literaria que no podía ni buscar la rareza ni ser calificada de maldita, sino que al contrario busca no sólo un canon sino un clasicismo, y esto es válido tanto para la novela revolucionaria como para la poesía

crepuscular, para el autor cosmopolita como para el localismo provinciano, y si bien hay autores que no se ciñen a esta línea, no hay duda de que fue dominante, por lo menos hasta los años sesenta, cuando la generación de La Casa del Lago apunta una cierta ruptura que se consolidará en los años de la revista *Plural*.

Así en ese primer número de *Paréntesis* colabora un autor ya conocido por los lectores de *Vuelta*, Luis Ignacio Helguera, nacido en 1962, el más claramente dibujado como raro de su generación: difícil de reducir a taxonomías genéricas, autor de textos que comparten rasgos del poema, el ensayo y el cuento, crítico combativo en sus juicios, pero empantanado en polémicas sin verdadero riesgo, aspirante eterno a ocupar un lugar en la corte. Dotado de indudable brillo, incluso de genio, escenifica la tortura de la página perfecta como horizonte. Autor de una útil antología del poema en prosa en México, que se vuelve en cierta manera un manifiesto de una estética que sin embargo él no acabó nunca de asumir y que no fue, más allá de las afinidades electivas de cada quien, la postura del grupo sin grupo (paradoja mucha más cierta en ellos que en los Contemporáneos, a los que siempre se alude con esa expresión).

La temprana muerte de Helguera, en 2003, en condiciones nunca del todo aclaradas, lo vuelve símbolo de esa condición incomprendida que la literatura suele argüir, tanto cuando es cierta como cuando no. Marcado por la lírica en sus inicios, publica en 1989 *Traspatios* en el FCE, la principal editorial mexicana, que también publicará su Antología del poema en prosa; después, casi a cuenta gotas, publica libros extraños y breves en pequeñas editoriales —*Minotauro*, 1993, *Murciélago al medio día*, 1997, *El cara de niño y otros cuentos* (1997)—

y es autor también de crónicas sobre música y ajedrez. Su libro más importante se publica de forma póstuma, el poemario *Zugzwang* (2007), término que designa una jugada en el ajedrez, en la cual cualquier movimiento implica empeorar la situación y perder la partida.

El demonio que habita sus textos, cada uno de ellos, más que sus libros como conjunto, es, como manifiesta ese título, la lucidez misma del fracaso, de la partida perdida, sin ánimo ya para jugar la tirada de dados de la obra maestra que es su obligación y su deseo. Esa lucidez está presidida y precedida por el desencanto. Véase, por ejemplo, la diferencia entre un libro (y un título) como *Lotes baldíos* de Fabio Morábito, escritor de la generación anterior, y *Traspatios*: lo que en el primero se resuelve en libertad, en el segundo en asfixia. Es como si el talento provocara no sólo impotencia, sino incluso avaricia. Y que requiriera de un necesario reconocimiento para alimentar su vocación.

Es distinto el caso de dos escritores que son antecedentes de la actitud de *Paréntesis*, Jordi García Bergua, suicida juvenil, autor de *Karpus Minthej*, novela gótica de culto, y Emiliano González Campos, cultor y cultivador de la literatura simbolista y de la estética de la rareza. La soledad que los habita es distinta, en estos últimos, a pesar del final trágico del primer autor mencionado, se basta a sí misma, mientras que Helguera la vivió literariamente al menos en un perpetuo reclamo de atención, que paradójicamente tuvo y no le satisfizo. La literatura que él buscaba no se planteaba la realidad como una construcción en proceso, sino como algo ya constituido a lo que había que oponerse como un David ante un Goliat que se mostraba evasivo.

La parte más importante, aunada a esa búsqueda de lucidez, fue la disolución genérica ejercida a través del cumplimiento de las exigencias que disolvía. Algunos de sus cuentos, ensayos y poemas son precisamente modelos de práctica genérica. La especificidad de lo literario lo obsesionaba. Lo inclinaba hacia el tedio y el pesimismo. En el texto que abre *Paréntesis* y que es uno de esos textos medulares para entender la revista, Asiain deja bien claro lo que esa revista quiere. Entre las alusiones a Villaurrutia y Paz están también las de Bianco y Bioy, y sobre todo a Borges. Un portafolio de fotos del autor de *El Aleph* debido a la lente de Paulina Lavista acompaña la revista. Borges es, sin duda, el gran referente y *Sur* lo es en el terreno de las revistas. Pero no deja de ser curioso que Borges nunca cayera en el aburrimiento diletante y su escritura no sólo es divertida, sino que él se divertía mucho escribiendo.

Borges no necesitaba público, sino lectores. Eso fue lo que le hizo distanciarse tanto del modernismo decimonónico como de las vanguardias que en su juventud le entusiasmaron. La literatura mexicana del fin de siglo se había obsesionado con el público después de que en los ochenta había visto cómo los lectores conseguidos por el *boom* se habían esfumado y se le escapaban entre las manos.

La noción de público atañe a la plaza pública y al mitin, la de lector a la conversación y a la mesa de café, la de autor a la de soledad del cuarto propio. Es evidente que una revista tiene que ver con el lector, no con el autor ni con el orador (la editorial, en cambio, se decanta más por el cuarto propio), aunque los modelos o antecedentes de *Paréntesis* —*Nexos* y *Vuelta*— se decantan por otro tipo de plaza pública: la televisión. Y esa escritura de la rareza, que remite a la

individualidad, se da en el contexto de la convivencia y de la civilización. *Paréntesis* es consecuencia del proceso cultural del siglo XX y nos revela, por presencia y omisión, el grado de sofisticación que la literatura mexicana había alcanzado a fines del siglo XX y que la muerte de Paz encarna.

Asiain menciona en su editorial varias revistas, *Contemporáneos*, *Diálogos*, *Plural*, *El Hijo Pródigo*, *Sur* y *The Criterion,* entre las de otros países y otras lenguas, pero —y no puede ser ni olvido ni error— no menciona *Vuelta*, en la que él trabajó como jefe de redacción y de la cual provienen la mayoría de sus colaboradores. No es que dé por sentado la continuidad, es que da por sentada la ruptura. O mejor dicho: la distancia. Y esa condición, la distancia, ya no ideológica o estética, emotiva o conceptual, es algo que casi nunca está presente en la literatura mexicana del siglo XX, siempre perseguida por su propio ocurrir, no por su actualidad pero sí por su acontecer. Ese *Paréntesis* del título y de la actitud literaria y tipográfica, incluso filológica, puede ser también leída como una actitud reflexiva, filosófica —Husserl habla de poner entre paréntesis para fundamentar su fenomenología— e incluso ética.

Helguera había sido redactor de la notable revista *Pauta*, publicación de música que también ha sido una extraordinaria revista literaria. De *Pauta* también ha sido redactor Luigi Amara, quien en *Paréntesis* asume la jefatura de redacción y que en su obra, a partir de finales de los noventa y en lo que va del nuevo siglo, toma la estafeta de esa literatura extraña, transgenérica y diletante, provocativa y, en muchos casos, deslumbrante. Cuando se comparaba la resonancia del título *Traspatios* con *Lotes baldíos*, se intuye la relación con esa escritura de la minucia. Se podría haber puesto todavía un ejemplo mejor: Francisco Segovia, conocido como poeta y

ensayista, ha publicado tres libros de relatos extraordinarios, *Conferencia de vampiros*, *Abalorios y otras cuentas* y *Sarta de abalorios*. Véase la diferencia de actitudes entre calificar esos "divertimentos", como abalorios —joyas de fantasía— y como bagatelas, ambos términos tienen en sí mismos la condición de la falta de valor, pero el segundo tiene un resabio despectivo que el primero no.

En 1983, Salvador Gallardo Cabrera, hijo y nieto de escritores, ganó el Premio Nacional de Poesía Joven y parecía llamado a situarse entre los principales poetas de su generación. Sin embargo, las antologías generacionales no suelen incluirlo y su obra aparece a cuenta gotas, compartiendo con Helguera esa condición transgenérica, pero con un aspecto más vinculado al pensamiento filosófico. Gallardo estudió filosofía en la UNAM y se aproxima a una forma peculiar del pensamiento contemporáneo, la que surge en los años setenta del siglo pasado, con Foucault y Deleuze, y que se va filtrando poco a poco en el ensayo mexicano, abandonando, en parte, el aspecto filosófico para concentrarse en el artístico, en sus manifestaciones modernas o, en términos de Deleuze, menores. Su manera de ensayar permea también su poesía: el texto es un experimento permanente, un asombro "biológico". Si pongo esta palabra entre comillas es sólo para quitárselas después al aproximarlo a una actitud naturalista a la manera de Humboldt y los viajeros del siglo XIX. Gallardo Cabrera asume un "estado de sobrevuelo" para utilizar el título de uno de sus libros de poemas. Su mirada se vincula con la de *La suave patria*, ochenta años antes, al mirar desde una distancia afectiva los espacios. Concibe la escritura como una manera de abrir los ojos.

Abrir los ojos: aprender a mirar a través del ritmo del texto. La relación entre la literatura y la pintura se acentúa y

acelera, incluso se diría que cambia de nivel, a partir de Baudelaire y el simbolismo francés. La obra de Gallardo Cabrera sería la de un raro contemporáneo, pero a diferencia de Helguera no hace de su rareza una voluntad de estar en el mundo, sino una consecuencia de ese estar, es decir, una manera del ser. En una serie de poemas inspirados en Gunther Gerzso, *Trazar en el desierto*, Gallardo escribe: "saberse armado con el mirar que nunca fija". Más que una manera de armarse en el sentido de llevar armas es una manera de desarmarse tanto en el sentido de bajar las armas como en el de desconstruirse.

Frente a la belicosidad explícita o implícita de gran parte de la literatura mexicana del siglo XX, el ocaso del periodo anuncia una literatura de caballeros andantes o mejor dicho de guardabosques a lo Jünger, escritor muy presente en su obra, esos solitarios que custodian el sentido y así no sólo lo legitiman, sino que lo crean. No es extraño que Gallardo escriba con cierta recurrencia a términos minerales, geológicos incluso y que Gerzso le inspire algunos poemas, pues no hay que olvidar el aspecto escénico de sus pinturas (y de su trabajo como escenógrafo) y la importancia que el poeta da al espacio. Incluso uno de sus libros más importantes se titula *Sobre la tierra no hay medida* —una morfología de los espacios.

La importancia del lugar es para Gallardo el combustible de su escritura. A la relación gestual de Helguera —el texto es un gesto y de allí su admiración por Arreola— sucede una relación espacial, el texto es un lugar. Eso hace que los poemas de Gallardo sean muy crípticos, estén todos ellos cifrados por una relación espacial con la palabra. ¿La torre de Montaigne o de Hölderlin? El cuarto de Spinoza, la montaña de Nietzsche, el mar de Valery. Toda literatura es una topografía. Algo similar al sentido cartográfico propuesto por Deleuze, o

incluso de manera más extrema a esas planicies de la obra en colaboración con Félix Guattari (*El Antiedipo* y *Mil planicies*).

Al proponerse una poética del lugar, Gallardo prolonga los gestos del nómada moderno en las ciudades, tan característico de Baudelaire y de Walter Benjamin. Mirar es caminar. Por eso sus poemas tienen algo de cinematográficos: de desplazamientos visuales en un continuo, no sólo del significante sino del sentido, y de allí también su condición de música atonal, de canto tartamudo. Todo lugar está por lo tanto en construcción, o mejor dicho, pero con el mismo sentido activo, en destrucción.

El poema es entonces una manera de pensar, y de forma más extrema toda textualidad es un *pensamiento otro*. Gallardo se plantea menos la condición genérica, su escritura avanza según la necesidad o el deseo. El enunciado no se vuelve sobre sí mismo ni el género se asume como estructura o argamasa, simplemente ha desaparecido esa necesidad de estructura, se construye/escribe una arquitectura —un espacio— sin lugar, el lugar de los lugares. No le interesa el brillo inmediato, sino aquél que emerge lentamente de la frase: Más Gómez Dávila y menos Gómez de la Serna. El escolio y no la greguería. De allí que sus textos tengan algo de callejones de barrio medieval o de ciudad colonial americana: son laberintos. La figura y la idea del laberinto, tan Borges, es uno de los *leitmotiv* de la literatura en lengua española —de *El laberinto de la soledad* a *El general en su laberinto*— y poco a poco se fue incrustando, como marca de fuego, en los escritores mexicanos.

Así, la idea de leer un libro es caminar por él como se camina por una ciudad —más adelante hablaré sobre otro escritor entre paréntesis, León Plascencia Ñol, que utiliza también ese recurso, pero a la inversa: lee las ciudades. El

paseante —el flaneur baudeleriano— camina por las ideas como espacios, como por lugares. Gallardo en *Sobre la tierra no hay medida* funciona como un geólogo que analiza una mina: vigila los cambios en las capas de tierra, la convivencia de sustratos, el corte mineral de la experiencia (otra vez Gerzso). Gallardo resiste al impulso, más presente en otros autores contemporáneos suyos, de hacer de la filosofía una rama de la literatura. Detecta en esa actitud la tendencia a quitar al pensamiento su cualidad de pensamiento, mientras que lo que él busca es incorporar esa cualidad a otras escrituras. El individualismo toma entonces en su literatura otro aspecto que el que formula Helguera, y el sentido se juega entre un ser solitario y un ser en soledad, entender el matiz diferencial entre ambas situaciones es muy importante.

En *Apuntes de un anatomista de ciudades,* León Plascencia Ñol (Guadalajara, Jalisco, 1968) asume esa condición miscelánea de la escritura: el libro es un cajón de sastre, un desván, y para él, el tono que mejor conviene a esa condición de lo escrito es la crónica. Una crónica que mezcla registros periodísticos y documentales con páginas de diario personal. Esa miscelánea —o estanquillo, o mercería— hace de lo diverso la condición de su unidad. Plascencia había especificado claramente su espacio urbano en el título de una extraordinaria revista, *Parque Nandino*, surgida en 2003, trimestral, que si no recuerdo mal apenas alcanzó los cuatro números (ligada al apoyo estatal, desapareció cuando éste le fue retirado), y que representa para Guadalajara lo que *Paréntesis* para el D. F.: un cambio sutil en la orientación de la literatura en busca de lectores. Y ese cambio pasa por asumir cierta condición provinciana de ese afán cosmopolita. Darío lo dijo en *Cantos de vida y esperanza* ("y muy siglo dieciocho y muy antiguo/ y muy

moderno; audaz, cosmopolita;/con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,/ y una sed de ilusiones infinitas"). Seguir en esa búsqueda un siglo después no es para nada ingenuo.

Plascencia Ñol llama *Parque* a su revista, espacio provinciano por excelencia, y en ella, y en los libros propios, da rienda suelta a ese deslumbramiento ante lo urbano, sinceridad del payo más que del fuereño, que se quiere parte de ese viaje. Ya no se busca esa pertenencia a lo mexicano sino a lo universal, como lo hicieron asumiendo la paradoja, Arreola y Monterroso. Las aspiraciones cosmopolitas de *Paréntesis* pasan por la apertura a lo latinoamericano a través de la influencia de Eduardo Milán y la divulgación de algunos autores del cono sur entre nosotros. Ya no sólo es Borges sino Bioy, y *Sur* y Piglia y Aira, y Arlt, Viel Temperley y —sintomático— Grombrowicz en Argentina. Pero poco Martínez Estrada, ya no Mallea y quién sabe Bianco y nada Mujica Láinez. Es, si se me permite el pleonasmo, y con el siglo transcurrido entre *Los raros* y el siglo XXI, un provincianismo provinciano. Viajar es entonces una dinámica de la escritura: tan lejos de la tarjeta postal como del viajero inmóvil.

Los planos mentales, vistos al vuelo, en Gallardo son viajes más que reales realizados y los viajes de Plascencia, viajes no ficticios sino ficcionalizados. Es evidente que esa generación a la que califica el paréntesis se asfixiaba con el encierro en que la generación anterior se regocijaba, encierro que si bien produjo textos de alta calidad, se volvió, en ocasiones, casi autista ante la creación no sólo en otras lenguas sino a la escrita en español en otros países e incluso a la suya propia. Por eso la labor de Milán en los años ochenta y primeros noventa, desde las páginas de la revista *Vuelta*, fue una bocanada de oxígeno para una generación ávida de lecturas distintas.

Esa actitud dandi, tan deudora del simbolismo francés, ya no era afrancesada. Mientras que algunos de ellos —Helguera, Luigi Amara, García Galiano— esbozan la búsqueda frente al nacionalismo de una no pertenencia, cosa distinta del cosmopolitismo que busca ser ciudadano del mundo, otros esbozan con ingenuidad la pertenencia a la patria literaria, sea ésta cual sea. Si en algunos escritores lo que se busca es el guiño cultural, la referencia reconocida, en otros se da un exceso de sobreentendidos que se traduce en listados que el escritor esgrime como letanía mágica y que, da por sentado, comparte el lector.

Si la generación de los nacidos en los cincuenta asume la necesidad de reconocerse en un tejido de referencias que hereda de los escritores de La Casa del Lago, en especial Juan García Ponce, los de los sesenta ven en Elizondo y su viaje interior, y en Pitol y su viaje físico, los referentes imprescindibles, pero no avanzan sin embargo nuevos nombres, autores y tendencias, apenas los apuntan y los dan por sabidos, sin realmente afirmarlos en el nuevo contexto. El ejemplo de Pascal Quignard y Claude Michel Cluny entre los franceses nos lo muestra. En el lapso entre los años cincuenta del siglo XX y el nuevo milenio se evaporó en México la capacidad de crear lecturas, de autoabastecerse de inquietudes y se pasó a depender de lo que hicieran (mal) los españoles o (a veces bien) los argentinos. El error en que no puede incurrir un secreto es en la obviedad.

LA ESCUELA DEL ABURRIMIENTO

Luigi Amara, como se dijo líneas arriba, jefe de redacción de *Paréntesis* y editor de *Pauta*, además de cabeza visible, jun-

to a Vivian Abenchuchan, de la editorial Tumbona, es probablemente quien tiene más claro el problema que suscita la voluntad de rareza: el aburrimiento. Es evidente que dicho enunciado —algo es aburrido— es más pertinente en la medida en que hay una participación activa del tiempo en la elaboración de la obra, mientras que decir de una novela o de una película que es aburrida es algo que se dice con frecuencia, si alguien nos dijera que el Partenón o la Catedral de Chartres son aburridos nos sonaría un poco extraño. Por eso *La escuela del aburrimiento* tiene algo de manifiesto. Desde cierto punto de vista, el aburrimiento es una tristeza diluida o superficial o, también un estado rutinario, incluso de la alegría y la felicidad. La mayoría de los escritores que Amara analiza en su extraordinario texto, son para mí apasionantes y no los encuentro ni una pizca de aburridos. Pero si no me aburre el repetitivo Cioran, menos me aburre el lento y demorado, pero muy variado Proust y su *En busca del tiempo perdido*. Así que, más allá del provocativo título del libro de Amara, su tema más que el aburrimiento es el del viaje interior, ya sea alrededor del mundo o de la habitación o de uno mismo. Los ámbitos muestran una escala, pero evitan la jerarquía al ser los tres infinitos.

En *Sombras sueltas,* de 2006, Amara esgrime sus lecturas como cartas de identidad, y su colección de retratos de diversos autores (aunque desconcierte encontrar el de un autor tan mediocre como Charles Bukowski) construye con fidelidad el rostro que tiene como lector. No son esas *Sombras sueltas* una colección de raros; son sí, tal vez, autores que no pertenecen a un canon fuerte, pero todos ellos, incluido Luis Ignacio Helguera, lo que muestran es el rechazo o el aburrimiento (el término viene aquí como anillo al dedo) que provoca precisamente eso que constituye un canon fuerte. Es

como si lo que causara aburrimiento fuera la ambición. Pero si lo que quiere es reconocer a *sus* autores, y son importantes las cursivas del sus, sólo es un primer paso, y no quiere dar otro, no los discute, no los enfrenta, cosa que sí hace y muy bien en *La escuela del aburrimiento*, justamente al liberarse de cualquier asomo de una escuela del resentimiento (ésa tan frecuente y tan bien disimulada en México).

En el léxico afín a la idea de aburrimiento, desde la pereza y la desidia en sus manifestaciones más simples, hasta la melancolía en su versión más solemne, suelen ocultar una cierta impotencia creadora que no adquiere la grandeza del vértigo ante la página en blanco. Cuando se reivindica esa literatura de los raros se busca, claro, encontrar esa heterodoxia que los vuelve extraños y marginales, pero se encuentra uno, con más frecuencia de la debida, la defensa de una literatura mediocre (que no hay que confundir con la literatura menor en términos deleuzianos). Amara evita siempre ese riesgo y revindica la importante (muy brillante) tradición del ensayo mexicano en el siglo XX. Más que discutir los juicios que emite, siempre, por cierto, camuflados con una inteligente actitud de duda, hay que subrayar el contenido narrativo que da a *La escuela del aburrimiento*: es una novela en el sentido en que decimos que *El señor Teste* de Valéry lo es. El escritor es el protagonista y recurre sin desdoro a su condición de personaje, de yo narrativo —narra su encierro, cuenta sus lecturas, cuela anécdotas con gracia, se burla de sí mismo— y hace del libro una lectura muy divertida. No se nos puede escapar la paradoja con el título y el tema. En sus páginas leer y escribir funcionan como acciones equivalentes y parte del señalamiento de Borges: no me enorgullezco de los libros que he escrito sino de los que he leído.

Por ejemplo, la brevedad es una característica que se suele reivindicar en este tipo de escritores y, sin embargo, Amara realiza una espléndida lectura de Baudelaire y la narrativa decimonónica, el aspecto azaroso de sus lecturas le permite establecer inteligentes conexiones entre épocas, géneros, estilos y disciplinas, sin limitarse al impacto superficial ni al fetichismo cultural, que sí estaba presente en *Sombras sueltas*. Fiel a su vocación interior, el escritor no cede ante los constantes peligros de volverse didáctico (el aburrimiento se puede mostrar, pero ¿enseñar?) y reflexionando sobre las razones, no tanto de lo escrito sino del mismo gesto de escribir, deja caer intuiciones deslumbrantes y juicios reveladores sobre éste y aquel autor. No hace de la ausencia de método un método gracias a esa característica de cuento o novela mencionada líneas arriba. Tampoco lo satisface, aunque aparezcan de vez en cuando, las exigencias hedonistas del lujo, la calma y la voluptuosidad. El mismo título de su editorial —Tumbona— es sintomático: lugar donde uno se "tumba" a leer o a escribir o a mirar las telarañas, en su condición de reposo es totalmente distinto de la tumba y poco afín a las ideas fúnebres o mortuorias; está asociado al jardín o la playa.

El humor, que en muchos casos los escritores de esa escuela suelen manejar como arma hiriente y ofensiva, en Amara es un estado de ánimo, no desde luego una amabilidad o una cortesía, sino algo más intenso. Es eso lo que lo lleva a un libro en la misma onda pero muy distinto y de estridente título, *Los disidentes del universo*. En él, el ensayo se transforma ya claramente, si no en franca ficción, sí en un relato. En la línea de los gabinetes de curiosidades, usa casos reales para construir historias reflexivas sobre rarezas en un sentido más inmediato que el de Darío, rarezas físicas —la mujer barbuda,

por ejemplo, que da motivo a uno de los mejores capítulos del libro, o transforma, al mirar irónicamente las costumbres, al mostrarlas aún más absurdas si se las sensualiza o se las lleva al extremo. Esos disidentes tienen, como el texto mismo en esta idea de la literatura, un sentido en y para sí mismos, ni siquiera consideran al exterior, pues el lector, como ese censor de las últimas palabras, es también un personaje.

Los disidentes el universo tiene algo de válvula de escape al callejón sin salida, al que lo llevan sus libros. Ya no podía insistir en la línea de *La escuela del aburrimiento* y sus libros de poemas y aforismos, como veremos más adelante, tienen un aspecto fallido en su condición de apuesta mallarmeana. Es *Los disidentes del universo* el más borgiano de sus libros. Y en esa dirección, el más genérico. No deja de llamarme la atención que se utilice este calificativo para los medicamentos que tienen libre la patente y por tanto, son más baratos, y que en el imaginario colectivo, siempre desconfiado con razón, suelan ser considerados como menos efectivos.

La acepción le viene como anillo al dedo al libro: menos ambicioso que *La escuela del aburrimiento*, pero con un título escandalosamente ambicioso, su contenido no se corresponde con él, sino indirectamente y de forma un tanto paródica. No habla pues de grandes revolucionarios, asesinos en serie, iconoclastas absolutos, su "disidencia" es de orden menor, disfrutan de las colas o de la deformidad física, erotizan el miembro ausente —y es *El* miembro, no un brazo o una pierna sino el sexo (en "Placer fantasma", extraordinario cuento sobre los castrati)— o glosa el *Bartleby* de Melville, el disidente del universo por antonomasia en su "preferiría no hacerlo". Si forzamos un poco la etimología y disentir lo entendemos como sentir de manera diferente, la verdadera diferencia la da

el no sentir. Y no deja de ser curioso que todos los textos giren sobre la idea más literal del sentir, la del sentir físico.

Imaginemos la siguiente situación: alguien se encuentra con un amigo al que se le ha muerto un ser querido y le dice "lo siento mucho", si el aludido contesta "preferiría que no lo sintiera", a qué se referiría, al compartir el sentimiento de tristeza, al no diluir el dolor, al no buscar consuelo… Sin duda la palabra sentir es muy compleja; se siente un piquete de abeja y se siente la muerte de un ser querido, pero ¿es el mismo sentir, es la misma palabra? Bartleby prefiere no hacerlo, y al expresar un deseo más que rechazar el pedido, lo que hace es erigir una negación absoluta: el no del deseo, de la ausencia de deseo. Como se puede ver, la diferencia entre *La escuela del aburrimiento* y *Los disidentes del universo* no es tan grande. En *El peatón inmóvil*, tal vez el libro, si no más importante sí el que de inmediato mostró que en Amara había una manera distinta de entender la escritura, deudor de Baudelaire y Benjamin, consigue formular la estética de la minucia.

Sin las pretensiones del deslumbramiento provinciano de *Apuntes de un anatomista de ciudades*, Amara decide, en lugar de recurrir a los grandes autores y lugares, a lo epatante de la cultura, formular la estética de la minucia y de la intrascendencia, recuperadas en la gracia de la escritura. Y si bien los lectores le agradecemos su humor, su gracia y su tono paródico, la nueva cocina justifica su escasez en lo notable de sus sabores y olores: no hay que comer sino sólo probar, y eso hace que algunos libros en esta línea, uno los sienta inevitablemente como esos menús de degustación. Probar de todos los platillos para en realidad no comer de ninguno. Sin embargo, Amara va más allá. El sentido de sus ensayos no es el argumento mismo, sino la vacuidad de la situación como

pretexto para el ejercicio del humor. *El peatón inmóvil* pasea mucho en su quietud. Ha descubierto que la mejor manera de correr los cien metros planos es hacerlo como si se corriera una maratón, desaparece las nociones de aceleración y velocidad para ser sustituidas por el vértigo de quien permanece inmóvil. No es extraño que en libros posteriores la tortuga sea cada vez más rápida que Aquiles.

Cuando Amara pasa del yo en *El peatón inmóvil* al ellos de *Los rebeldes del universo*, acepta la condición novelesca de sus textos (y ojo: no digo narrativa, sino novelesca). Su interés ya no está en la anécdota misma ni en los personajes, está en los deseos —pulsiones diría Freud— que su interacción muestra. Pasar del personaje aburrido de sí mismo a la fascinación de la rareza en el otro es, en parte, la locura de Cervantes al escribir *El Quijote*, y no la del Quijote al enloquecer por leer novelas de caballerías ¿Quién está más loco? Los lugares comunes de los raros, como de los aburridos, siguen siendo lugares comunes, la rareza no se transfiere. Sin embargo, sí ocurre un desplazamiento: mientras que lo que sostiene a los textos de *El peatón inmóvil* es su humor en los de *Los rebeldes* cobra vuelo una imaginación que ya no depende de ese humor, y el sistema de transferencia se vincula, con cierta libertad, similar a la que los teóricos formulan entre la primera persona y la tercera en la narrativa.

¿Cuál es el modelo sobre el que se reflejan estas escrituras? He mencionado a Borges, Arreola, Monterroso, Hugo Hiriart y, sin embargo, el modelo más preciso y brillante sea el de Alejandro Rossi y su *Manual del distraído*, libro que no hay que olvidar se escribe primero como una columna mensual de la revista *Plural* en los primeros años de los setenta. Ese hombre distraído *centra su atención en la distracción*,

es ella su razón de ser o, en todo caso, de no ser. Su dinámica de la paradoja es azarosa y versátil. La distancia más corta entre dos puntos no es la línea recta, sino el paseo al socaire del capricho y por eso corre los cien metros en el tiempo de una maratón. De allí la inevitable fragmentación: la discontinuidad como duración mayor y más intensa de la vida (y de la escritura). Esa duración impulsa al lirismo de ese "naturalista de lo inmediato" que sueña los sueños de otro al dormir con una almohada ajena. Lo que sostiene a los textos es su capacidad al formular intuiciones surgidas de esa *nonchalance*.

Es importante entonces comprender los nexos entre la indiferencia y el desencanto. Es inevitable que, incluso cuando se lo disimula con talento, el desencanto está en el origen de esta escritura, de su actitud. Del desencanto al pesimismo hay poca distancia. Por eso el humor en cuanto tiende al desencanto se transforma en ironía, y nos hace recordar que detrás de la risa está la mueca. ¿Hasta qué punto el humor es un valor en sí mismo, o más bien, hasta qué punto es un valor, tal cual? Es frecuente, yo lo he hecho varias veces a lo largo de este libro, decir que el humor se agradece, pero al agradecerlo admitimos que no es un valor, ni siquiera una cualidad sino, en todo caso, sólo un atractivo rasgo, atractivo en buena medida porque está ausente en otros libros y en el conjunto dominante de la tradición. De allí también el efecto de irrealidad. A veces los autores y temas ensayados por este tipo de escritores hace pensar, a la manera de Borges, en autores o libros inventados, pero no en el sentido de bromas literarias sino en el sentido de que hay autores tan olvidados que se vuelven ficticios. Cuando se les olvida no se puede calificar el gesto de justo o injusto, pero sí de imaginario, ¿qué diferencia hay entre un olvido real y uno imaginario?

Esa condición de real narrada desde sus propias reglas imaginativas es la que caracteriza a Javier García Galiano en la construcción de ficciones como *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas y otros relatos* (cuentos, 1994 y 2003) y *Armería, un libro vaquero* (novela, 2003). Este autor, traductor del alemán, está ligado, como otro narrador, Marcial Fernández, al proyecto editorial Ficticia, paralelo al de Tumbona, y que ha hecho del microrrelato una de sus banderas. ¿Hasta dónde es posible diferenciar un microrrelato de un aforismo? Depende de su contenido anecdótico, pero la condición de brevedad lo adelgaza hasta casi volverlo imperceptible. Responde, por otro lado y en ambos casos, a la exigencia de brevedad y síntesis y en una realidad que no admite las grandes apuestas textuales, y que frente a la condición exitosa de la novela, no sólo opone el cuento, sino el microrrelato, cumpliendo con ello el papel que tiene en la poesía el haiku y en el ensayo, el aforismo. Al reducir el espesor de la duración aumentando el espesor textual opone a la velocidad el vértigo de lo inmóvil.

Se ha dicho que en esta evolución un factor importante es el fenómeno de la *web* y los mensajes formalmente muy restringidos del *twitter* —un máximo de 140 caracteres—, pero creo que el asunto tiene razones más profundas. Pensemos, por ejemplo, en las máximas de los moralistas franceses en el siglo XVIII. Ellos y su manifestación formal fueron una respuesta a la forma enciclopédica promovida por el Siglo de las Luces, son la luz negra de esa época, como el simbolismo lo será en el XIX frente al florecimiento de la novela, y el fragmento en el XX frente a la imposición ideológica. Todas esas "formas" son aspectos de un pensamiento no dogmático ni sistemático. A diferencia del telegrama, en el *twitter* no se tra-

ta de ahorrar palabras, sino de usar las necesarias al grado de reducirlas a caracteres, y el uso literario de esa restricción formal como manera de enfrentarse a la disolución del texto es casi instintivo.

Nuevamente una paradoja: la iconoclastia ante lo literario se transforma en una inteligente defensa y se reivindica el placer del aburrimiento. Hay que hacer notar que ya han desaparecido prácticamente de la página las obligaciones didácticas, morales o políticas del texto. Ese proceso pasa por la reivindicación de un no decir, pero el decir no desaparece, simplemente cambia de signo y de significación. Creo, sin ingenuidad, que ese riesgo propuesto por *Paréntesis* con relación al poder literario y cultural, da buenos frutos. Es cierto que hay escritores preocupados por ganar premios, conseguir becas y ser reconocidos, pero suelen ser malos escritores que se camuflan de profundos e innovadores; en cambio, algunos de los que asumen ese hartazgo por la literatura vuelven a lo que es la única salida: la apuesta por el texto.

Por ejemplo Gabriel Bernal Granados. Hasta antes de la publicación de un breve libro de notas y aforismos, titulado *Partituras* (Universidad Veracruzana, 2000), Gabriel Bernal Granados (Ciudad de México, 1973), era conocido como traductor y editor, y por algunos textos publicados en la prensa. Como traductor le debemos el conocimiento en México de Guy Davenport, lo que sería razón suficiente para que los lectores en español le estuviéramos agradecidos. De Davenport vertió al español *El museo en sí*, *19 ensayos sobre arte y literatura*, *La muerte de Picasso* y otros. Sus propuestas editoriales llaman la atención por una mirada diferente —primero como editor de Aldus, después como director de Libros Magenta— sobre el hecho de escribir, su interés por ciertos escritores

—entre los mexicanos notablemente Salvador Elizondo— lo ubica en esa tradición de raros del nuevo siglo —como los ya mencionados Javier García Galiano, Salvador Gallardo Cabrera o Daniel González Dueñas—, pero no como un caso extraño. Vuelvo entonces sobre las diferencias entre lo que es raro y lo que es extraño, como una manera de abordar la literatura de este autor.

Con *Partituras* queda en evidencia que no sólo quiere ser raro, sino que también quiere ser extraño, pero que su extrañeza no se apoya en su condición de rareza sino en lo que a cada momento ocurre (más que dice) en sus textos, y que su aventura es la de un escritor en solitario, no sólo por practicar ese género casi sin tradición en nuestro país: el aforismo, sino por su tono profundamente escéptico, y más que pesimista, derrotado, incluso rencoroso, distanciado de los tópicos de la modernidad. ¿Qué otro escritor ha mostrado aquí tan abiertamente esa actitud de cuestionamiento ante el sexo? Pero esa rareza no fue atendida debido a que el libro prácticamente no circuló. Es una lástima. Por otro lado, su tono, basado, como casi en cualquier aforista, en el matiz y en la vuelta de tuerca, dista mucho del tono de los escritores surgidos en esos años, mismos que no constituyen (aún), más allá de un aire común, una generación.

Publicar a los veintisiete años un primer libro, en México, tan dado a la demagogia de la juventud, es ser un escritor tardío, pero se trata —creo— en efecto de un "primer libro", con las cualidades y defectos que suelen tener. Junto al acento nuevo, ciertas ideas y autores que empiezan a sonar manidos —Pessoa, Borges, el propio Elizondo—, un tono ambicioso que deja entrar, desde luego, sin querer, a la pretensión y a la pedantería. Pero las contenidas (en varios sen-

tidos) 30 páginas de texto libran esos peligros y forman un libro notable que seguramente el autor trabajó durante años.

Sin embargo, la noción de primer libro salta en pedazos. Los colofones son, lo saben los editores, muy engañosos. El de *Partituras* dice que se terminó de imprimir en agosto de 2000, mientras que el "segundo", *Simulaciones*, tiene el mismo mes y año en el colofón, y que *De persianas que se abre* (Tzé Tzé, editado en Argentina), un libro de poemas apenas más extenso que *Partituras*, dice que se imprimió en septiembre. Tres libros en dos meses es también bastante raro. Más raro aún que los tres sean apuestas muy diferentes entre sí, apenas emparentadas por una actitud frente al hecho de escribir muy poco natural. Y eso, la naturaleza, será uno de los asuntos que estará siempre presente en su escritura.

Rastrear las filiaciones estilísticas y formales de su poesía es muy sencillo, pero poco interesante. Muy vinculado a una poesía cuyo manejo de la página y el verso lo sitúa en la estela de Mallarmé y su *Golpe de dados* con la sombra inmediata del Octavio Paz de *Blanco* y la presencia de la poesía concreta brasileña, se diferencia de ellos en que, a pesar de que comparte cierta apariencia, su sentido es mucho más pesimista, la escritura de esa neovanguardia no es ya una opción, sino un testimonio de una literatura sin esperanza.

El pesimismo es una consecuencia del tiempo y en la arquitectura corresponde a la idea de ruina, en cambio la falta de esperanza hace imposible el pesimismo porque no se tienen ilusiones primeras de las cuales partir. El texto no es un logro que el tiempo convertirá en ruina, es un fracaso que no admite el desgaste del tiempo (no puede, por ejemplo, pensarse como literatura para el porvenir ni diseñarse como materia de un éxito futuro). No parte de las ilusiones sino de

las elusiones. No se dice más que a sí misma en su ausencia de contenido. Las similitudes con *Blanco* o con *El Mono Gramático* se acaban en los aspectos formales. Pero la forma, es lógico más que natural, es el elemento donde la escritura como acontecer ocurre y de allí su apariencia neovanguardista.

Al asumir radicalmente el deseo de escribir y la necesidad de una escritura vacía, que sería una nueva manera de llamar a lo que cien años antes se llamó poesía pura, evade y evita la clasificación de los críticos. Por ejemplo, entre los poetas de su edad, parecería que está cercano a Julio Trujillo, pero eso es también una apariencia. Bernal es un solitario, o más radicalmente, un solo. Sus aventuras editoriales son un esfuerzo admirable de querer romper esa soledad, estableciendo un contexto en el cual leerlo. La escritura se asume no como una necesidad —ese pronunciamiento le parece cursi— sino como un lujo, en sentido batailliano, un exceso. Todo escrito es un exceso, está de más. Y ésa es la única posibilidad real que tiene ahora de seguir siendo literatura.

Su vinculación con los orfebres de la página perfecta —Borges, Arreola, Monterroso, Elizondo, Hiriart—, negada por él mismo, en ciertas ocasiones cuestiona justamente esa idea de la perfección en nombre de una condición superior: la expresión, condición que no tiene nada que ver con la idea de algo perfecto, sino todo lo contrario, es la imperfección lo que nos permite expresarnos. Pero la expresión no es una necesidad, plasmada en la diferencia entre el hombre que habla —si no hablara perdería su condición de ser humano— y el hombre que escribe, degradación de la naturaleza del hombre en eso que llamamos cultura. ¿Contradictorio? Desde luego. Bernal Granados no tiene certezas sino ideas, y

en la medida en que no necesitan ser ciertas para ser ideas, pueden contradecirse entre sí, sin perder coherencia.

Además, es probable que tampoco le interese esa servidumbre de la escritura al concepto, que la palabra idea proyecta como una sombra, sino que sólo le interese la escritura, y las ideas que haya en ella sean o aleatorias o prescindibles o hasta indeseables. En *Simulaciones* y *De persianas* esto no es tan evidente porque parecería que el poema —la forma poética— tiene todavía un nexo emocional con el sentido, mientras que la prosa ya lo ha perdido, lo ha rechazado decididamente, se ha querido "limpiar" de esos residuos ideológicos.

La prosa será, posteriormente a ese año tripartito de 2000, el medio en que más se expresará Gabriel Bernal, y es lógico, pues su escritura tiene algo de conversación consigo mismo, de diario de lector. Pero antes de ocuparnos de ella quiero señalar que el uso de términos como escritura y prosa, en lugar de literatura y narrativa o ensayo, no se debe a una intención de recuperar la terminología crítica de los años setenta, presidida por Roland Barthes, sino a que sus textos en prosa no son ensayos, cuentos, crónicas, anotaciones de un diario o novelas breves (como podría parecer "Retrato con metáfora" incluido en *Historia natural de uno mismo*, 2003), prosa que simula serlos. Esa condición escrita no tiene el menor interés en las determinaciones genéricas, no las cuestiona o las parodia, como se ha dicho, sino que simplemente las ignora por superfluas. Si la literatura no es necesidad sino impulso que se sigue, qué sentido tiene la ubicación por género. A veces empieza algunos textos como cuentos y los termina como ensayos o a la inversa, ciertas crónicas de viaje que parecen tener un sentido realista terminan casi como cuentos

fantásticos y no es infrecuente que en un texto se pregunte sobre el sentido que tiene el anterior o el que vendrá después.

La persona, el autor, la voz, la pluma son formas de designar a una figura que la publicidad ha vuelto marca y que la buena literatura ha vuelto personaje, anulando así su perversión en la realidad. Por eso, en buena medida, y no sólo por la desconfianza en los mediadores culturales, como premios, reseñas y becas, la manera de orientarse en una abrumadora oferta de lectura se ha vuelto en el ensayo y en la poesía, la creación de grupos operativos, sobre todo en el nivel de la amistad personal. Pienso, por ejemplo, en el prestigio que tienen entre los lectores actuales poetas como David Huerta, Antonio Deltoro y Eduardo Hurtado frente al que tienen Francisco Hernández, Elsa Cross y Marco Antonio Campos, por citar sólo poetas nacidos en los años cuarenta del siglo XX. La pregunta sobre cómo y qué se escribe es, en realidad, y los escritores de la generación entre paréntesis lo ven muy bien, sobre qué y cómo se lee. Los ensayistas insisten en su vocación fundamental: ser lectores.

Es también el punto de partida de Julián Herbert, un escritor que tiene características distintas. Su talante es mucho más combativo y polémico. Los escritores de *Paréntesis* tienden a ser iconoclastas burlones, que rehúyen a través del humor, herramienta que les permite expresar cierto desdén por quienes no piensan como ellos. Herbert, en cambio, al estar dispuesto a entrar a la escaramuza y al pleito callejero, toma más en serio a sus adversarios. Véase su libro *Caníbal (Apuntes sobre la poesía mexicana reciente)*. Herbert rompe con la tendencia literaturizante de esa escritura menor (ahora sí en términos deleuzianos) al recuperar el protagonismo de la persona como ente real y activo, no como personaje de

ficción, no hace de sí mismo una obra de arte simbólica, sino que extrema el romanticismo implícito el arte contemporáneo ligado al *happening* y al *performance*. Herbert, en una época en que leer poesía en voz alta parece un arte sin posibilidad alguna de renacer, propone un histrionismo que, más allá de que a veces le sale bien y a veces no, revivifica la postura *beat* y los intentos postseintaiochistas de buscar nuevas formas de comunicación para la poesía que no sean las del libro, y propone que ella esté por decir y no ya dicha.

El paréntesis tiene un adentro y un afuera: adentro no cabe todo, pues no tendría sentido, hay una selección de lo que acoge, pero afuera ¡tampoco cabe todo! La generación de escritores surgidos en los 60 es una moneda en el aire —y si pensamos que la de los cincuenta es un volado que ya cayó y cayó de canto sin que sorprendiera a nadie— a pesar de que algunas de sus principales figuras cumplen ya cincuenta años en un siglo XXI que no acaba de dejar de ser el XX. *Caníbal*, libro que no ha sido (creo) muy leído, a pesar de su afán polémico (como sí lo fue *La crónica* de José Joaquín Blanco) cuatro décadas antes, está llamado a ser el referente esencial de la crítica de una modernidad, no sólo lírica, que tiene su origen en *Poesía en movimiento* y en los practicantes de la Escritura más que en los de la Onda. Lo curioso es que probablemente sea el último síntoma de algo que el propio Herbert crítica: la vinculación nacional.

La literatura, si entendemos esto como poesía y narrativa, se ha separado de la crítica y el ensayo por ya no preocuparse por su identidad nacional. Si comparamos los referentes de Amara con los de Herbert, veremos la diferencia de horizontes. En el primero, tanto la banal erotización del hacer cola en una oficina burocrática como la filosofía de Kierkegaard,

están tratadas como un horizonte muy amplio. ¿Cuál es la manera entonces de entender la condición mayor o menor del texto? Ya no hay jerarquías sino pulsiones y, tristemente, pulsiones de poder.

El mundo literario y cultural ha sido tradicionalmente un espacio de poder, mayor o menor según la época, pero sus creaciones —al pensar la modernidad— no se sustraen a esa esfera aunque se manifiesten al margen del poder: lo intentó el romanticismo, el simbolismo, el Modernismo —tanto en su acepción latinoamericana como anglosajona—, el surrealismo…, pero no sólo los ismos, sino también las manifestaciones más tradicionales buscan esa esfera ajena al poder, al menos para la creación si para el creador no es posible. Una de las consecuencias es la abrumadora pérdida de lectores, y para recuperarlos muchos autores decidieron volver a jugar en el tablero del poder sus mejores apuestas. El precio hasta ahora ha sido muy alto y muy poco lo que se ha recuperado.

La literatura mexicana no acepta que perdió la brújula, y por lo tanto, no se interroga sobre el cómo y cuándo ocurrió, simplemente hace como si esa pérdida de rumbo no hubiera ocurrido. Pero perder la brújula y con ella el rumbo no es necesariamente un defecto, sobre todo si esa pérdida se da de forma consciente y elegida. Los poetas-ensayistas de los que se empiezan a dar a conocer a fines de siglo, en década de los 90 son, en su neosimbolismo, piedra de toque, pero cambian de máscara a cada instante y en la fugaz intuición del rostro, el lector siente que es un rostro vacío, sin faz, sin rasgos, sin mirada. Y sí, creo que el núcleo del asunto está en la mirada. Poetas como Tedi López Mills, Luis Vicente de Aguinaga, Rocío Cerón y Julio Trujillo, después de un formalismo a ultranza oscilan hacia un prosaísmo narrativo, hacia una

poética de la insignificancia. De las naranjas de Gorostiza al poema al jugo de naranja de la poesía cotidiana hay un abismo, y sin embargo, los poetas de lo sencillo evitan el vértigo y la caída. En los intentos por trazar el mapa de la literatura mexicana, de David Olguín y Braulio Peralta en el teatro, en la prosa Ignacio Trejo Fuentes o Christopher Domínguez, en la poesía Evodio Escalante o Víctor Manuel Mendiola, lo que se escapa es la manera en que nuestra tradición se libró de sus lastres nacionalistas al formular una multiplicidad de tendencias. La explosión demográfica lírica que Zaid muestra en la *Asamblea de poetas* provocó o fue aprovechada para romper con la idea de una literatura nacional y formular una condición ramificada o arborescente, rizomática incluso, lo "escrito en México". En la denominación de origen lo que se sacrificó no fue la denominación sino el origen.

Si hubiera que buscar un factor de unidad en esa dispersión sería el de la recurrencia al sobrentendido, a lo que está ya dicho antes y aparece en lo que se dice como razón de su decir o como posibilidad de un decir otro. Hay que diferenciar, sin embargo, el sobrentendido de la complicidad. Y también de lo que son resonancias fetichistas de un mundo literario común (el mejor ejemplo es Viel Temperley, como una década antes lo fue Juan L. Ortiz). Igualmente se podría hacer una taxonomía de los recursos formales —aliteración, paronomasia y encabalgamiento notoriamente— y de las coincidencias temáticas —sobre todo, el sentido de la escritura, "escribir es deshacer" dice León Plascencia en *El árbol la orilla*. Poesía de búsqueda que hace de la búsqueda misma un encuentro. Por eso es tan volátil en sus estéticas, tan poco fiel a sus preceptos. Hace, a falta de seguridad en sí misma, una triste estrategia de acomodo ante el público y

una feliz razón de la escritura. A veces también la oscilación ocurre en un mismo poeta, en un mismo libro. No por azar se insiste tanto en la inmovilidad, a la que se ha llegado, como señala Paul Virilio, a propósito del arte contemporáneo, por la aceleración máxima que al alcanzar lo instantáneo y eliminar la distancia inmoviliza. Pero ¿hasta qué punto esa inmovilidad elegida, por ejemplo en Amara, se vuelve parálisis en otro poetas?

Las taxonomías críticas se suelen repartir las geografías —en los años ochenta se puso de moda el hacer antologías por estados de la República y si bien el proyecto en su conjunto resultaba un absurdo, hoy las que se alcanzaron a hacer resultan muy útiles—, paisajes —el desierto, el mar, la selva, el río, la urbe—, los estilos —escritores del lenguaje, de la experiencia, de la proliferación, del adjetivo—, las temáticas —el narco, la droga, el virreinato—; pero esa "red de agujeritos" —para usar la expresión de otro referente fetiche, Gerardo Deniz— no pesca nada, pero tampoco cierne. Ni atrapa ni selecciona. Cuando Julián Herbert habla de la poesía de Tedi López Mills y señala que "El encuentro con el otro (con Lo Otro) es una utopía estricta" sobreentiende, en parte, que la poesía mexicana de esa generación, no sólo la de ella, no accede a esa otredad porque no tiene tampoco la verdadera experiencia del yo, sino que la ejerce como figura retórica.

El gusto por la demora de quien ha dejado de lado el aburrimiento, se experimenta como una ofensa para esos defensores de la cultura de la velocidad instantánea, forma espuria de la inmovilidad. La simpatía que despierta esa densidad cultural propuesta por una literatura rara, heterodoxa, marginal, inclasificable suele a veces desilusionar ante la normalidad de la rareza, lo poco que varía la reivindicación de lecturas o

estilos de uno a otro autor. Así, a desafiar al siglo XXI con un elogio de la inmovilidad debería seguir una verdadera heterodoxia. El verdadero raro en esta época es el lector, o peor que raro, está ausente.

Historia mínima de la literatura mexicana del siglo xx
se terminó de imprimir en abril de 2016
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.,
Calle 5 de Febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco
52170 Metepec, Estado de México
Portada: Pablo Reyna.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX: un mapa que sirva igual para orientar a viajeros que no conocen el territorio tanto como a aquellos que ya lo han recorrido y no consiguen darle un rostro concreto, brújula que oriente al recién llegado a un espacio múltiple, con puertas y ventanas de todo tipo, y al situarlo en su centro, laberinto del cual ya no sabe cómo salir. El corpus textual que llamamos literatura mexicana es enormemente rico y puede hacer perderse a cualquiera; este libro aspira a ser una guía, compañero de viaje al que se puede recurrir cuando un rumbo incierto se vuelve ya pérdida del camino, no busca ser el único recorrido, expectativa absurda, pero tampoco a ser uno más entre el infinito abanico de opciones. Es, desde luego, un recorrido personal, que aspira a ser compartido y a alcanzar el rango de necesario. Sabe que la unidad que da la geografía y la lengua es tan real o tan ficticia, tan artificial o tan necesaria como el recorrido sea capaz de proveer de sentido al propio camino.

EL COLEGIO DE MÉXICO

ISBN: 978-607-462-812-8

Historia MÍNIMA